

نيزكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

بحث في الموسيقى العثمانية ■ هايدغر.. أسئلة حول السياسة
والفلسفة والتاريخ ■ سارتر والثقافة العربية ■ الشعر والنثر..
السياق والمفاضلة ■ الدراسات ما بعد الكولونيالية ■ الكراهية
الشرقية صورة للعنصرية ضد العرب ■ رسائل الشاعر القروي
إلى عيسى الناعوري ■ سيلين.. سفر في آخر الليل.
واقراء: فارغاس يوسا ■ أحمد بن ماجد ■ بسام
حجار ■ شربل داغر ■ غاو شينجيان ■ نوال السعداوي
■ عماد جتيدي ■ جبر علوان ■ محمد زهزاف ■ يونس
الأخزمي ■ وليد محمود خالص ■ المتوكل طه
■ هيفاء بيطار ■ أحمد شافعي ■ حكيم ميلود....

العدد الخامس والأربعون - يناير ٢٠٠٦م - ذو الحجة ١٤٢٦هـ



تحدث لغاية ٩ دقائق مقابل ٢٥ بيسة فقط مع خدمة الهاتف الثابت.

خدمة الهاتف الثابت من عمانتيل مقدمة بتكلفة مناسبة طوال أيام السنة بغرض النظر عن وقت إجراء المكالمات. وبذلك عندما تجري المكالمات الخاصة

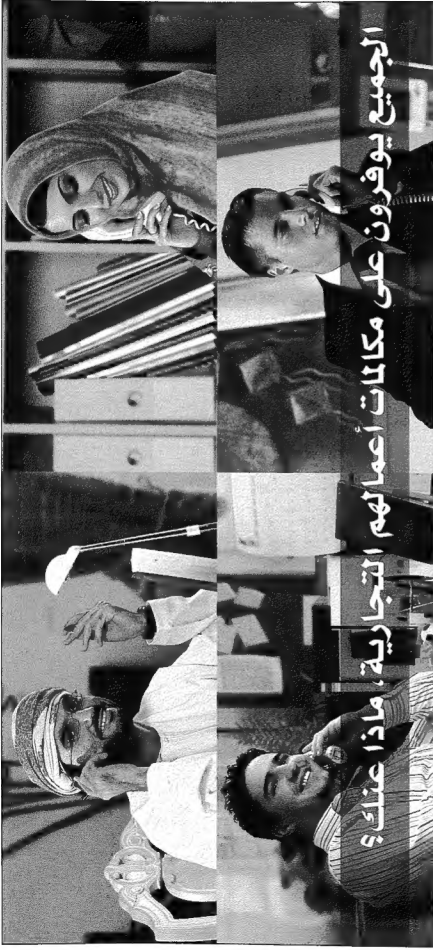
الخدمة	أوقات الخدمة	التكلفة	سعر الوقت للخدمة
١	٨ دقائق	٩ بيسة	٩ بيسة
٢	١٥ دقيقة	٢٥ بيسة	٢٥ بيسة
٣	٣٠ دقيقة	٤٠ بيسة	٤٠ بيسة

تتميز بالسرعة والسهولة والوضوح. خدمة عمانتيل الهاتف الثابت من عمانتيل.

بأسعارك التجارية باستخدام الهاتف الثابت، فذلك سيوفر في فواتير مكالماتك الهاتفية وستستخدم مع عملائك ونشر كاتك التجاريين لفترة أطول ومرة أكثر، وهكذا المزيد، حيث يمكنك الاستمتاع بنقلات ووضوح الصوت دون أن تقلق من نفاد البطارية أو وجودك خارج نطاق التغطية. وتوفر خدمة الهاتف الثابت من عمانتيل مع شبكة من خدمات القيمة المضافة التي يمكنك الاختيار منها بما يتناسب مع احتياجاتك.

للاستمتاع بمصادرة أطول وتكلفة مناسبة، استخدم خدمة الهاتف الثابت من عمانتيل.

الجميع يوفرون على مكالمات أعمالهم التجارية، ماذا عنك؟



نيزكا

N I Z W A

مجلة فصلية ثقافية

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار
والنشر والإعلان

عنوان المراسلة : ص ب ٨٥٥، الرمز
البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط -
سلطنة عُمان هاتف: ٢٤٦٠١٦٠٨ فاكس:
٢٤٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد -
الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً -
البحرين ١٥ دينار - الكويت ٥٠ دينار -
السعودية ١٥ ريالاً - الأردن ١٥ دينار -
سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤
جنيهاً - السودان ١٢٥ جنيهاً - تونس
ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً - ليبيا ١٥
دينار - المغرب ٢٠ درهماً - اليمن ٩٠ ريالاً -
للمملكة المتحدة جنيهاً - أمريكا ٣ دولاراً -
فرنسا ٢٠ فرنكاً - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥٠ ريالاً عُمانية،
للمؤسسات : ١٠٠ ريالاً عُمانية - تراجع قسيمة
الاشتراك.

ويمكن للمراسلين في الاشتراك مخاطبة إدارة
التوزيع لمجلة «نزي» على العنوان التالي:
مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر
والإعلان ص ب: ٣٠٠٢ - الرمز
البريدي ١١٧ - سلطنة عُمان.

رئيس مجلس الإدارة

عبدالله بن ناصر الرحبي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

المحرر

يحيى الناعبي

تحت إشراف المجلس الأعلى للثقافة - دولة الكويت
البريد الإلكتروني: Nizwa@nizwa.com
البريد الإلكتروني: Nizwa@nizwa.com
البريد الإلكتروني: Nizwa@nizwa.com
البريد الإلكتروني: Nizwa@nizwa.com
البريد الإلكتروني: Nizwa@nizwa.com
البريد الإلكتروني: Nizwa@nizwa.com
البريد الإلكتروني: Nizwa@nizwa.com
البريد الإلكتروني: Nizwa@nizwa.com
البريد الإلكتروني: Nizwa@nizwa.com
البريد الإلكتروني: Nizwa@nizwa.com

نيزكا

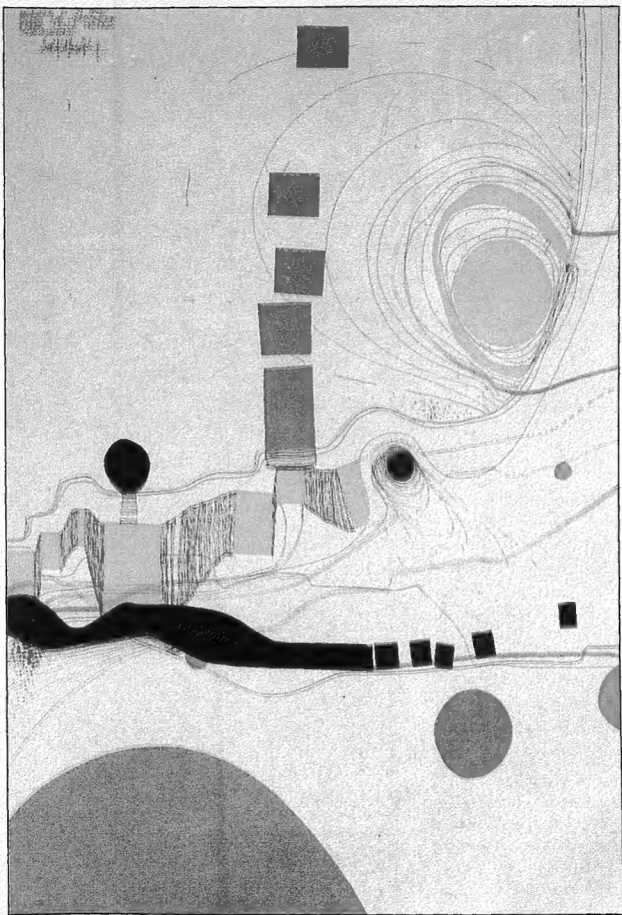
N I Z W A

مجلة فصلية ثقافية



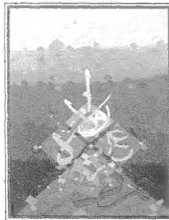
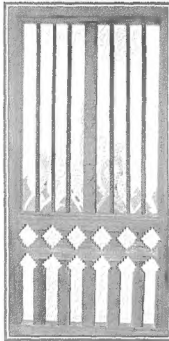
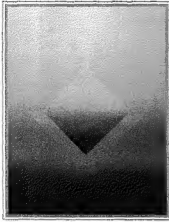
العدد الخامس والأربعون

يناير 2006 م - ذو الحجة 1426 هـ



«أسمع حين أرى» لـ دانييل لومباردي - إيطاليا

الحتويات



موسيقى

- 4 — البحث الموسيقي بين التوثيق التاريخي والواقع الميداني.. الموسيقى العُمانية نموذجاً: مسلم أحمد الكثيري.
- 19 — مارتن هايدغر.. أسئلة وأجوبة حول السياسة والفلسفة والتاريخ: ترجمة: حسونة المصباحي.
- سارتر والثقافة العربية: عبدالسلام بتعبداًلعالى.

الدراسات

- 41 — الترجمة والإمبراطورية: الدراسات ما بعد الكولونيالية: دوغلاس روبنسون ترجمة: ثائر ديب- الشعر والنثر.. السياق التاريخي والمفاضلة: حورية الخليلي- آ ب. يهوشوا و«الكراهية الشرقية» للعرب صورة للعنصرية بين الأقليات في إسرائيل: يتسحاك لانسور.. ترجمة و تقديم: نائل الطوخي — رسائل الشاعر القروي إلى عيسى الناعوري: تيسير النجار — مذكرات الكاتب الليبوفى ماريو فارغاس يوسا: أحمد الويزي.

فنون

- 131 — العين ، الفن ، الفضاء: شريل داغر — جبر علوان: خالد عزت .

مسرح

- 145 — أحمد بن ماجد في سياق درامي متخيل: عبدالرحمن بن زيدان.

لقاءات

- 161 — غاو شينغجيان حاوره: جون ميشال جيان ترجمة: حكيم ميلود .

السينما

- 167 — تمة سينما باراديزو.. سيناريو: جيوسيب تورناتوري ترجمة: مها لطفي.

الشعر

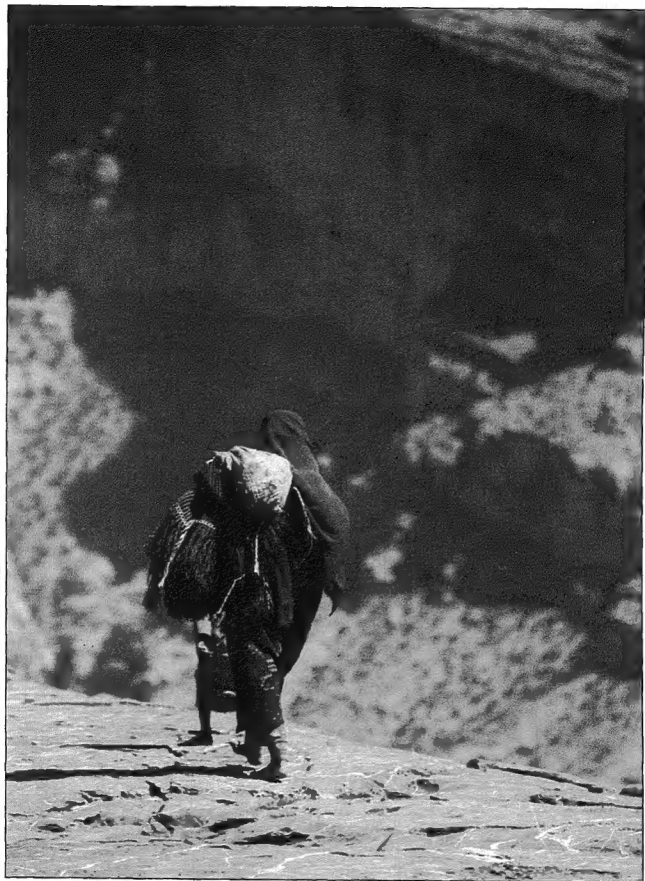
- 189 — مزارات: بسام حجار — طاطا: عزيز الحاكم — عندما خرج ريفرانس: دلداز فلنز — قصائد: محمود قري — قصائد: محمد بوديك — قصائد: ايمان مرسل — ظل أبيض: زهران القاسمي — ما زال الجاموس يغطس بسعادة: عماد جنيدي — ساحرة الغيب القادم : غالية حوجة — قصيدتان: ادريس علوش — تراتيل في العتمة: حسن المطروشي.

النصوص

- 219 — سفر في آخر الليل: لويس- فيريدناند سيلين ترجمة: محمد المزدبهي — قصة من الأدب الأرمني ترجمة: نوبل نوب — الأطفال المنسيون.. شيتر دينا كاروني ترجمة: ريم داود — العاقبة: سمير عبدالفتاح — بلا عنوان: هيفاء بيطار — المشاء: محمد عبدالنبي — مع السلامة يا عم لاوتسو: أحمد شافعي — حدث في العرين: يونس الأخرمي — الخروج من لون: صلاح حسن- غاندي: أحمد محمد الرحبي- شيزوفرينيا: عبدالعزيز الفارسي- تراب: رحمة المغيزوي — الحياة .. لوحة لن تكتمل: طالب المعمرى.

المقابلات

- 263 — صورة «الآخر» في الشعر الفلسطيني: المتوكل طه — السوير حدادة واللامحدود والمعرفة: حسن عجمي — الرواية العائلية في قصص محمد زفزاف: حسن المودن — «إيزيس» بين السعداوي والحكيم: فاطمة ناعوت — نهاية المثقف بداية السؤال: غادا فؤاد السمان- الكتابة بطبيب الأم: فخري صالح — منامات لـ جوجة الحارثي: وليد محمود خالص — مسقط عاصمة الثقافة العربية.



خطرات فوق جبال عُمان بعدسة: خالد علي الزدجالي

البحث الموسيقي، بين التوثيق التاريخي والواقع الميداني

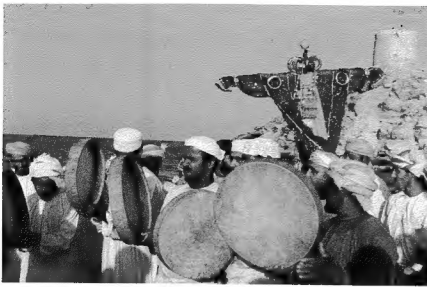
الموسيقى العمانية نموذجاً

مسلم أحمد الكثيري *

خلال السنوات الماضية كان الجمع الميداني للموسيقى العمانية يجري بمعزل عن الاستعانة بالمصادر المكتوبة (١)، ويصرف النظر عن تقييمنا لنتائج ذلك الجمع الذي بدأ منذ أكثر من عشرين سنة (١٩٨٣) أو أسلوب العمل فيه، فإن العمل الميداني كشف عن تنوع ثري يختزنه واقع الثقافة الموسيقية الشفهية في ميادين شتى؛ غير أن ذلك ظل غامضاً في كثير من جوانبه الاجتماعية والثقافية والتاريخية، ولا يمكن في اعتقادي الاقتراب منه بهدف فهمه سوى حينما نقوم بتنويع مصادر البحث الموسيقي ومناهجه؛ فحينما كنا نذهب إلى الميدان في كثير من مناطق السلطنة، نصطدم بلهجات، ولغات يصعب فهمها في كثير من الحالات، فنجد صعوبات جمة في تعاملنا مع الناس بالرغم من أننا ننتمي إلى بلد واحد.



* باحث موسيقي من عمان



فن المالد... ولاية قريات

الدينية، وبينان ما لا بد من بيانه للناس، أخذوا بالأهم فالأهم، فلذلك لا تجد لهم سيرة مجتمعة ولا تاريخيا شاملا» (٣) أن هذه الظاهرة العُمانية العتيقة لم تؤثر فقط على كتابة التاريخ العُماني بمعناه التقليدي فحسب، بل ألقت بظلالها الكثيف على الأنشطة العلمية والفنية ومنها الموسيقية، مما كان له الأثر السلبي على الدور الحقيقي الذي لعبه العُمانيون في الحضارة العربية الإسلامية (٤). «فكم من عالم مشهور من علمائنا لا نعرف تاريخ مولده ولا وفاته، بل ولا عن شيوخه وتلامذته وحياته اللهم إلا النزر اليسير الذي لا يروي غلة ولا يشفي علة» (٥).

ومنذ وقت مبكر من التاريخ العُماني المكتوب (٦) (العصور الإسلامية) برزت إشكالية الموسيقى ومكانتها في الثقافة العُمانية الكلاسيكية، حيث نجد أقدم الإشارات في المصادر التاريخية تعبر عن توجه صارم تجاه ممارستها، من ذلك، رسالة وجهها الإمام الصلت بن مالك (ت: ٢٧٥هـ) إلى جيشه المتوجه إلى تحرير جزيرة سقطرى (٧) من احتلال أجنبي لا تفصح المصادر عن هويته، بالتحذير من «اللغو باللعب أو بالغناء» باعتبارها أفعالا مكروهة؛ وفي المقابل كان المنظرون العرب في بغداد يقدمون منذ الكندي (ت: ٢٦٠ هـ/ ٨٧٤م) شروحات ورسائل شتى في صناعة الموسيقى، وفي القرن العاشر الميلادي (الرابع الهجري) اعتبر اخوان الصفا الموسيقي صناعة الحكماء «استخرجتها بحكمته، وتعلمها الناس منهم واستعملوها كسائر الصنائع في أعمالهم ومتصرفاتهم بحسب أغراضهم المختلفة [...] صنعوا آلات وأدوات

في مسندم (تعرف أيضا برؤوس الجبال، وتقع على مضيق هرمز) مثلاً، يتخاطب الناس بلهجة خاصة بهم (شحية، نسبة إلى الشوح قبيلة تسكن المنطقة)، وفي عدة مناطق نجد البلوش يتحدثون بلغتهم البلوشية (لغة آسوية)، وتحفظ الموسيقى العُمانية بمفردات أعجمية (فارسية قديمة)، وسواحيلية (شرق أفريقية) كثيرة في النص المغني؛ كما يتحدث أهل ظفار والمنطقة الوسطى لغات سامية قديمة (مهريّة، وشحريّة،

وبطهرية...). وتحفظ تلك المجتمعات (وغيرها من المجتمعات العُمانية) بثرات ثقافي يحمل رواسب مختلفة، وتأثرت الموسيقى (سلباً أو إيجاباً) بتوجهات ثقافية عقائدية، وفهمها يتطلب بالضرورة الاستعانة بالمصادر المكتوبة: التاريخية واللغوية والفقهية.. وعدم الاكتفاء بالممارسات العملية التطبيقية وحدها، بل بتوسيع دائرة البحث الموسيقي اجتماعياً، وتاريخياً، وثقافياً، وفتح آفاق واسعة لفهم أعماق لها بالرغم من أننا بهذه الطريقة، قد نجلب إلى ميدان الموسيقى إشكاليات جديدة متأثرة بتلك المجالات.

لذلك فنحن بقدر ما نؤمن بتكامل المصدرين الشفهي والمكتوب في عملية البحث الموسيقي، فإننا نؤكد على ضرورة توخي الحذر والموضوعية في كيفية الربط بينهما.

الموسيقى، إشكالية تاريخية

الشكوى من شحة المصادر المكتوبة المعنية بعُمان والعُمانيين ونشاطهم الحضاري، لم تكن جديدة (٨)، فقد عبر المؤرخ العُماني المشهور نور الدين عبدالله بن حميد السالمي (بداية القرن العشرين) في كتابه المعروف «تحفة الأعيان في سيرة أهل عُمان» عن ذلك بقوله: «لم يكن التاريخ من شغل الأصحاب، بل كان انشغالهم بتأثير العدل وتأثير العلوم

تأتي الحاجة إلى استكشاف النظام الموسيقي العُماني من خلال تراكيبه اللحنية والإيقاعية.

ويصعد دراسة العنصر اللحني في الموسيقى العُمانيّة نقف على عدّة مسائل منها على سبيل المثال: استخدام تراكيب صوتية (غنائية أو ألية)، توحى بأنها تعود إلى منابت ثقافية وأنظمة موسيقية معينة، كما أن أساليب أدائها هي وليدة ممارسات ثقافية متنوعة لها تأثيرها العميق ليس فقط في طبيعة المنظومة الموسيقية نغميا وإيقاعيا فحسب، بل وكذلك على مستوى تواترها وتواصلها (انظر تدوين «لانيه»)، وفي هذا الصدد نلاحظ استعمال مسافات صوتية من نوع الثالثة، أو الرابعة، أو الخامسة، متمثلة في جمل لحنية متوارنة، يؤدى بعضها على سبيل المثال لا الحصر، أثناء القيام بأنشطة مختلفة؛ ومن ذلك شلة العمل «هويلانية/ هويلاله»: والتي يمكن اعتبارها مثالا جيدا فيما يتعلق باستعمال المسافة الرابعة:

تدوين موسيقي(٩): هويلانية (مدينة صور)



المساحة الصوتية: رابعة ثامة

ونسوق أيضا مثالا يعتمد مسافة الثالثة الصغيرة، وهو «غناء» يسمى دانادون (ميزانه ٨/١١) ينتشر بين القبائل العربية الناطقة بالمهرية أو الجبالية (الشحرية) أو الكثيرية(١٠)، ويؤدى بالعربية المهرية، وأحيانا باللهجة البدوية الكثيرية، ونادرا بالعربية الجبالية، ويشكل عام هذا الغناء يحظى بشهرة واسعة لدى سكان صحاري وجبال ظفار، حيث يردد الجميع نصوصه الشعرية بالعربية المهرية، وهذا يكشف عن طبيعة العلاقة الثقافية والاجتماعية بين مختلف تلك القبائل العربية الجنوبية رغم الاختلاف القائم في لغاتها ولهجاتها. ومثل هذه العلاقات تكشف عنها طبيعة اللغة الشعرية في اللغات المهرية والشحرية (الجبالية) التي تعود إلى أصل واحد، وهو ما يبرز أيضا في بعض أنماط غناء الجباليين (سكان جبال ظفار)، ومنها «نانا» الذي يحتفظ بعفردات «لغة ثالثة» مشتركة بين المهرية والشحرية.

كثيرة لتغيمات الموسيقى، وألحان الغناء، مَعْنَة الأشكال، كثيرة الأنواع، مثل الطبول والدقوف والنايات، والصنوج والمزامير والسرنايات والصفارات والسلباب والشواشل والعيدان والطنابير والجنك والرياب والمعازف والاراغن، والارمونيقي وما شاكلها من الآلات والأدوات المصوتة.» (٨)

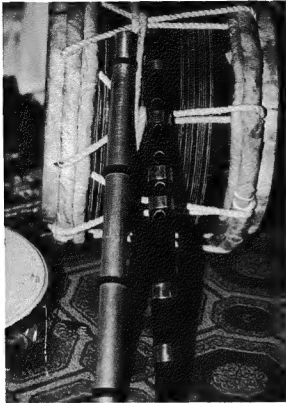
وهكذا، فإن هذه قضية يقلط طرحها، تحديا كبيرا على أكثر من صعيد، أبرزها صعوبة جمع شتات المادة الموسيقية والفقهية من المصادر المتنوعة (مكتوبة وغير مكتوبة)، والكشف عن الأسباب والظروف التاريخية والثقافية التي أدت إلى ضعف العلوم الرياضية والموسيقية أمام النشاط المتواصل للعلوم الدينية الإسلامية في الحضارة العُمانيّة، وقد زاد من تلك الصعوبات عزلة عُمان عن محيطها العربي - الإسلامي، التي ربما يكون قد غذتها الاختلافات المذهبية، فانصرف المؤرخ العربي عن عُمان، فشحت أخبارها وتعمقت عزلتها وتفاقمّت كإرث سياسي وتاريخي وثقافي ومذهبي.

إن هذا الوضع لا يتفق مع النشاط الاجتماعي والثقافي العُماني المتمسك بالهوية داخليا والاتساع جغرافيا، وهنا تكمن الإشكالية الكبرى، إذ يتساءل المرء عن أسباب هذا الظل المعرفي أمام اتساع النشاط السياسي العُماني: من هنا كانت الحاجة إلى توسيع دائرة البحث الميداني وإثرائه بمصادر أخرى غير موسيقية، بغية الوصول إلى مقاربة معقولة للموسيقى العُمانيّة ثقافيا واجتماعيا وتاريخيا.

وبالنظر إلى الواقع الموسيقي العُماني نلاحظ انه يدور تاريخيا في إطار اجتماعي وثقافي متفتح على ثقافات الشعوب، وخاصة: الشعوب الأفريقية والأسبوية التي اختلط بها العُمانيون ضمن نشاطهم الثقافي بكل مظاهره، من ذلك الموسيقى.

من هن الميديدان

الموسيقى العُمانيّة جزء من الموسيقى العربية، غير أنها لم تنشأ أو تتأثر بقواعد نظرية معروفة، إذ لم يعرف الموسيقيون العُمانيون المصطلحات أو القواعد النغمية المتبعة في الموسيقى العربية حتى وقت قريب، وظل الموسيقي يبدع ويمارس موسيقاه بعيدا عن أي نوع من التنظير الموسيقي الموازي للممارسة التطبيقية. من هنا



آلة القصبة - الاستعمال: الشرح: البرعة - محافظة ظفار

صوت « تسميع » هجرني الحبيب (ألمان حمد حليس)



السلم الموسيقي



ومن التراكيب الغنائية ثابتة اللحن: غناء « لائزية » (١٢) من ظفار، والجملة اللحنية فيه تتسع مساحتها إلى ست درجات (يتكون الصوت/ اللحن، من أربعة مقاييس، تبدأ بالدرجة الخامسة ثم نزلوا إلى الدرجة الرابعة قبل أن تستقر على الأساس، هذا بالنسبة للمقياسين الأولين، أما في المقياسين الآخرين يتم التأكيد على الثالثة وصولاً إلى الدرجة الأساس (انظر المثال



مساحة صوتية: ثلاثة صغيرة

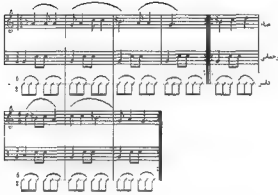
وعلى نفس المنوال يمكن حصر - مستقبلاً - أمثلة كثيرة تتعلق بهذه التراكيب الغنائية المتوارثة، تبرز ملامح السير اللحني في الموسيقى العُمانية التقليدية، وحجم تدفق الدرجات المستعملة؛ وعلى هذا الأساس، وفي سبيل الوصول إلى تحديد معالم النظام الموسيقي العُماني وخصائصه، سوف نسعى مستقبلاً إلى تعميق معالجة التراكيب اللحنية على مسارين متكاملين، يركز الأول، على صيغ غنائية ثابتة اللحن، والثاني، على صيغ غنائية متجددة اللحن، ويرتبط كل منهما بقائمة طويلة من الصيغ الغنائية تكون أحادية الإيغال أو متعددة الإيغالات.

وفي هذا الصدد نلاحظ استعمال أبعاد موسيقية مختلفة لم يتم تحديد نسبها الرياضية بعد، مثل: بعد طنيني، ونصف البعد الطنيني، وثلاثة أرباع البعد؛ ويمكن التعرف على بعض الأجناس المقامية المعروفة في الموسيقى العربية، مثل جنس راس، وبياتي، وعراق، وسبكاه، وحسيني، والحجاز...؛ كما يمكن العثور على نماذج غنائية متنوعة مبنية على سلال موسيقية عديدة، من ذلك السلم الخماسي في الأنماط الغنائية التي يعتقد أن لها منابت أفريقية، وعلى وجه الخصوص غناء الطنبورة، وهذا مجال يفتح آفاق أخرى مختلفة... ومن الواضح أن مثل هذه المسائل تحتاج إلى تعمق وتوسع نأمل أن يتحقق لاحقاً، وتمهيداً لذلك سوف نكتف بـ رسم ملامحها البارزة، مع إعطاء أمثلة توضيحية كلما كان ذلك مناسباً.

السلم الموسيقي آلة القصبة (ظفار)



مثال غنائي بميزان متداول:



وتجدر الإشارة، بأن الغناء المرتبط بألة العود، يستوجب دراسة موسعة من شأنها الكشف عن خصوصياته ككون عماني له ارتباطات وثيقة بالغناء العربي؛ بينما توجد ألوان غنائية أخرى أقل انتشاراً، تستعمل آلات وترية، مثل: غناء الطنبورة (أو الطنبورة) الذي يحمل خصائص مختلفة تماماً.

نماذج للمصادر المكتوبة

فيما يتعلق بهذه المصادر وما يمكن أن توفره من معلومات اجتماعية وثقافية وتاريخية تقريباً من الموسيقى العُمانية، نفتح صفحات ثلاثة مصادر عُمانية هامة غطت عُمان وشرق أفريقيا هي: كتاب «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان»، للشيخ السالمي، وكتاب، «جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار»، للشيخ سعيد المغيري؛ و«مذكرات أميرة عربية»، للسيدة سائلة بنت سعيد بن سلطان البوسعيدي. نتلخص البيانات الموسيقية المتوفرة في هذه المصادر على الشكل التالي:

١. أسماء بعض المغنين

٢. أسماء آلات موسيقية

٣. معلومات عن استعمالات معينة لهذه الآلات

٤. مصطلحات معجمية موسيقية عُمانية

٥. موقف أيديولوجي ديني من الفعل الموسيقي

لم تخصص تلك المصادر للموسيقى مقالاً خاصاً، ولم تفرد خيراً عن شؤونها، وهي تضعنا أمام اسم آلة موسيقية فجأة، أو تسرب موقفاً دينياً يأتي في سياق سرد الأحداث والأخبار التاريخية في حين آخر. ويقدم

المدون)، وهو نموذج للعديد من التراكيب الغنائية نعتقد أن سلمها مزيج بين الخماسي والسداسي، وهو لا يزال شائعاً في الموسيقى العُمانية (كما هو الحال مثلاً بالنسبة لغناء «هيدان» في مدينة مرياط، وغيره)، وهي كلها تراكيب لجمل غنائية تراثية يمكن النظر لها باعتبارها صيغة أو حتى نمطاً موسيقياً متكاملًا. تدوين موسيقي: لآزنية



درجة آلة الجمل الصوتية (آلة موسيقية تستعمل في الموسيقى العمانية): خامسة ثامة

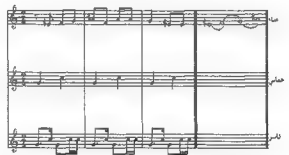
النص.

لآزنية لآزنية ياللة لآزنية ياللة

لآزنية لآزنية ياللة لآزنية ياللة

غالباً، ينحصر المدى النغمي للحن العُماني التقليدي في حدود الخمس درجات، باستثناء الأصوات التي يعتمد أداؤها على آلة العود، مثل: الغناء المعروف بـ«الصوت» (١٣) و«التسميع» (١٤) حيث يمكن الوصول إلى سبع درجات وأكثر. ومن الملاحظ أن هذا الصنف من الغناء يكون خالياً من الغفزات النغمية وذلك خلافاً للغناء المعتمد على الصوت البشري فقط. عموماً، فإنه رغم ضيق المساحة الصوتية وقصر الجمل اللحنية والتي نادراً ما تتعدى ثمانية مقاييس، فإن لها موازين مختلفة، تتنوع إيقاعاتها بين البسيط والمتداول (انظر لاحقاً).

مثال غنائي بميزان بسيط





مجموعة موسيقية من المنطقة الشرقية، صور

مثلا كتاب «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان» العديد من المعلومات المفيدة عن استعمالات محددة لألات موسيقية، مثل: الطبول والأبواق (بدون تحديد النوع)، منذ فترات تاريخية مبكرة من التاريخي العُماني، فيأتي ذكرها (الألات الموسيقية) واستعمالاتها لدى الطرف الخصم للإشارة إلى ضخامته وعظمة قوته أمام الآخر المتواضع بطريقة درامية؛ فكان قائد الفرس «المرزبان» يأمر أثناء القتال مع الأزد الزاحفين (١٥) على «مزون» (١٦) بعد تصدع سد «أرب»

أن ينفخ في البوق الذي يؤذن فيه بالحرب وإن يضرب الطبل (١٧)، ولا يشير المصدر إلى استخدام هذا التقليد لدى جيش الأزد، والسبب في اعتقادي يرجع إلى الأثر الرجعي الذي كتب به تاريخ هذه المرحلة؛ وهي الفترة التي كانت عُمان محتلة من الفرس قبل «الهجرة» العربية الأزدية إليها .

وتبقى مرحلة ما قبل الإسلام غامضة حتى الآن أمام أي نوع من الممارسات والألات الموسيقية، حتى إذا جاء الإسلام كان أئمة الأباضية في عُمان يرسخون تقليدا تراثيا زاهدا تجاه الفنون والموسيقى وممارستها. وإذا كان هذا هو الحال في عُمان، فإن الأمر يبدو عكس ذلك في عاصمة الخلافة العباسية، وفي مدينة البصرة معقل العديد من مشاهير الأزد العُمانيين مثل، الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي كتب عنه الجاحظ (ت. ٢٥٥هـ / ٨٦٨م) ويصفه بمؤسس علم الموسيقى العربية بقوله: «والم يزل أهل كل علم فيما خلا من الأزمنة يركبون مناهجه، ويسلكون طريقه، ويعرفون غامضه، ويسهلون سبيل المعرفة بدلائله، خلا الغناء فإنهم لم يكونوا يعرفوا علله وأسبابه ووزنه وتصاريفه، وكان علمهم به على الهاجس وعلى ما يسمعون من الفارسية والهندية إلى أن نظر الخليل (١٨) البصري في الشعر ووزنه، ومخارج ألفاظه، وميز ما قالت العرب منه، وجمعه وألفه، ووضع فيه الكتاب الذي سُمِّاه العروض، وذلك أنه عرض جميع ما روي من الشعر وما كان به عالما،

على الأصول، التي رسمها، والعلل التي بينها، فلم يجد أحدا من العرب خرج منها، ولا قصر دونها. فلما أحكم وبلغ منه ما بلغ، أخذ في تفسير النغم واللحن، فاستدرك منه شيئا، ورسم له رسما احتذى عليه من خلفه، واستتمه من عني به.. وكان إسحاق بن إبراهيم الموصلي أول من حذا حذوه، وامتثل هديه، واجتمعت له في ذلك آلات لم تجتمع للخليل بن أحمد قبله، ومنها معرفته بالفناء، وكثرة استماعه لإثارة وعلمه بحسنه من قبحه، وصحجحه من سقيمه» (١٩).

ركزت المصادر التاريخية العُمانية جل اهتمامها على النشاطات السياسية والعسكرية، والأحداث التاريخية. والصراعات السياسية كانت على الدوام موضوعا أساسيا من موضوعات الغناء والشعر تحتل مساحة واسعة من الإنتاج الموسيقي التقليدي؛ فيخبرنا السالمي في كتابه «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان» عن حدث تاريخي يعود إلى القرن الثامن عشر، أي في عهد الإمام أحمد بن سعيد البوسعيدي (ت. ١٧٧٨م)، حيث يقول في تحفته «وبعد ما خيم العجم ببركاء لثلاثة أيام، خرجت مواثد كثيرة للعجم في صوان رحبة، وبخل أكابره الحصن خمسون رجلا، فما كان دخولهم الحصن إلا ساعة من النهار، حتى ضرب طبل في الحصن ومعه مناد ينادي، ألا من له وتر في العجم فليأخذه منهم، قال: فما استم كلامه، إلا والصانح على العجم يصيح من كل مكان، الصغير عليهم خلف الكبير من أهل بركاء، ومن انضاف عليهم» (٢٠).

وفي زحف الإمام عزان بن قيس بن عزان بن قيس بن



فن الميدان.. من منطقة الباطنة

مكثرت لهذه الميزة المؤثرة على حماسة الجنود في المعركة (٢٤).

ومما أصبح مؤكدا لدينا أن دعوات الحرب، أو الإبلاغ عن أشياء مهمة والتجمع في الحصون والقلاع ومقرات الولاة، كانت تعلن بالضرب على أنواع من طبول الرحمان (٢٥) التي قد يطلق عليها تسميات وأوصاف معينة للدلالة على أن الطبل يتمتع بأهمية خاصة لدى صاحبه (٢٦)؛ ففي رواية لأحد المواطنين العُمانيين ذكرَ طبل من هذا النوع كان يضرب عليه (بالعصا) دقات معينة من على قلعة الرستاق، ولقوة صوته كان يسمع في أنحاء المدينة، وهو طبل مخصص لمثل هذه الحالات، ومتعارف على صوته لدى سكان المدينة. لذلك يسارع الناس عند سماع دقاته، إلى التجمع لمعرفة سبب النداء؛ وتوجد بعض الحالات يتم الإشارة فيها إلى دق الطبول ونفخ الأبواق والبراعيم لبدء الهجوم على العدو. ونعتقد أن ظهور تسمية (وهابية) في الموسيقى التقليدية العُمانية، لها علاقة بالنشاطات العسكرية للوهابيين في عُمان التي كانت بدايتها في عهد سلطان بن أحمد بن سعيد الجوسعيدي (ت. ١٨٠٤م) (٢٧).

وتعرف اليوم الوهابية/ العيالة في المناطق التي كانت مسرحا لهذا الصراع، وبشكل خاص: مناطق، الظاهرة، والباطنة، وساحل عُمان المعروف اليوم بالأمارات العربية المتحدة.

وفي السياق التاريخي تجدر الإشارة إلى مذكرات السيدة سالمة بنت السيد سعيد بن سلطان (مذكرات أميرة عربية)

الإمام أحمد بن سعيد الجوسعيدي (ت. ١٢٨٧هـ). - على مسقط، وثورته على السلطان سالم بن ثويني آل سعيد، وأثناء محاصرة النوار لحامية عسكرية من البلوش تابعة للسلطان، « نأشدهم بعض المسلمين (يقصد أصحاب الإمام) أن ينزلوا ويعطوهم الأمان، فبينما هم يتخاطبون إذ سمع بعض الجيش خطابهم، فصريرت البراعيم، وزحف القوم على الكوت، فطبلوا الأمان فأمنوا » (٢٨).

من خلال هذا الأمثلة نلاحظ، أن جميع المناسبات التي ذكرت فيها

الآلات الموسيقية، كانت مناسبات حرب (بالإضافة إلى معجمية هذه المصطلحات الموسيقية ودلالات استعمالها)، فالضرب أو النفخ على أنواع معينة من الآلات الموسيقية: كالطبول والأبواق، والبراعيم، يكون إذاً بالحرب، والقتال.

وبشكل عام، لا يمكن العثور في هذا المصدر الهام، والذي يعتبر من أهم الكتب المختصة بالتاريخ العُماني، على أية إشارة تدل على وجود جهاز موسيقي منظم أو استعمال آلات موسيقية لها وظيفة عسكرية متعددة في الجيوش العُمانية.

ومن المعلوم أن المسلمين عرفوا « قيمة الضوضاء في إشارة الذهول والحيرة في المعركة أحسن معرفة، (فقد) زينوا البغال والجمال بالجلال والقلاقل والأجراس لإشارة الفزع (٢٩)؛ والمجموعات الموسيقية العسكرية الإسلامية تعرف بـ«النوبة» كانت تلعب دورا هاما في وقت الحرب. وكان من نظام المعارك أن تعزل النوبة بعيدا عن الصراع المتشابك حيث تأخذ في العزف المستمر أثناء الكفاح، ويستمر الجيش في القتال ما دامت الموسيقى تصدح، بل كانت الفرق تكرر على العدو بعد أن اضطرها إلى التقهقر لأن نوبتها ما زالت تعزف موسيقاها» (٣٠).

فإذا كان الأمر كذلك فمن شية المؤكد أن جيوش الدولة العباسية التي اشتبكت كثيرا مع الإمامة العُمانية في فترات تاريخية عديدة كان لديها شيء من هذا التقليد، لهذا فليس من المعقول أن يكون الطرف العُماني غير



طبول شوياني - المنطقة الشرقية

البوسعيد (٢٧)؛ وهو ما يسوقنا إلى النظر في التأثيرات المتبادلة بين الثقافتين العربية والأفريقية التي نرى أنها لم تحط بعد بالعناية التي تستحقها، جمعاً وتوثيقاً ودراسة؛ والإشارة لهذه الموسيقى في الإصدارات التي تلت مشروع جمع وتوثيق الموسيقى العُمانية، اتسمت بالملاحظات العامة انطلاقاً من الممارسة العملية.

لا يخرج هذا الكتاب عن الأسلوب التقليدي السائد في الكتب التاريخية العُمانية، وهو يركز بشكل مباشر على الأحداث العسكرية والسياسية والاقتصادية التي تقع في فترات حكم سلاطين زنجبار والعلاقة مع عُمان. وتأتي الأخبار الموسيقية القليلة - والهامة أيضاً - ضمن سرد الأحداث.

ومن المعروف أن علاقة عُمان بأفريقيا الشرقية تمتد إلى أعماق التاريخ، حيث يعتقد بأن التواجد العُماني يعود إلى عصور قديمة، ولكن الثبوت التاريخي من ذلك يبدأ من هجرة أبناء عبد الجلدى سليمان وسعيد حكام عُمان إلى بلاد الزنج في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان (٦٥هـ - ٨٦هـ) بسبب حملات والي العراق المشهور الحجاج بن يوسف الثقفي على عُمان (٣٢). وقد استمرت الروابط التاريخية والسياسية بينهم تتعاطف حتى بلغت ذروتها حينما اتخذ السلطان سعيد بن سلطان بن الإمام أحمد بن سعيد البوسعيد (ت. ١٨٥٦) من زنجبار عاصمة لُعمان ومستعمراتها في أفريقيا الشرقية، فهاجر الكثير من العُمانيين إلى هذه البلاد واستوطنوها، وكانت من قبل مركزاً عُمانيًا مهمًا في عهد دولة اليعاربة (٣٤) (١٦٢٤ -

من مادة توضح كيف كانت أسرتها في زنجبار وهي بنت سلطان مسقط وزنجبار (١٨٥٦، ١٨٥٤) حفيد الإمام أحمد بن سعيد مؤسس السلالة الحاكمة في عُمان، تستمع للموسيقى من مطربين محترفين عرب وزنوج، بمعية والدها السلطان في قصوره بزنجبار. «وفي أوقات معينة (العصر) كانت العائلة تجتمع في شرفة القصر (بيت الموتى) تتحلق العائلة حول السلطان ويقف بعيداً عنهم صف من العبيد المسلحين هم حرس السلطان وتدار على الجالسين القهوة وعصير الفواكه وتمتزج بأحاديثهم نغمات

تنبعث من أرغون فخ كبير. هو أكبر ما رأيت من نوعه في حياتي - أو قطعة موسيقية تنطلق من الصندوق الموسيقي أو قد يستعاض هذا كله بغناء شجي حنون ترنمه فتاة عربية عمية، اسمها الله صوفاً جميلاً وأداء شجي» (٢٨).

وكانت المراكب السلطانية تأتي محملة بأصناف الهدايا والألعاب لأبناء السلطان من مختلف البلدان، ومنها الصناديق الموسيقية «فقد كان بين ما تحمله هذه السفن عشرون أو ثلاثون صندوقاً مملوءة بلعب الأطفال كالسفن والخيول والعربات والطيور ومختلف أنواع الحيوان، وكذلك الصناديق الموسيقية من مختلف الأحجام مع مختلف الآلات الموسيقية، كالقيثارات والطبول والزامير وكذلك البنادق الخشبية والمدافع الصغيرة والسيوف المصاطبة وما إلى ذلك من أنواع الدمي واللعب» (٢٩). وهذا يدل - في اعتقادنا - على مظهر آخر من مظاهر الموسيقى في بيوت بعض حكام عُمان، تدفع إلى الاعتقاد بأكثر من توجه على مستوى تقبل الموسيقى في التاريخ العُماني.

ومن المصادر التاريخية الهامة أيضاً والمختصة بالتواجد العُماني في شرق أفريقيا (٣٠) كتاب «جبهة الأخبار في تاريخ زنجبار» الذي بدأ بتأليفه سنة ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨م، الشيخ سعيد بن علي المغيرة (٣١) في عهد سلطان زنجبار خليفة بن حارب بن ثويني بن سعيد بن سلطان بن الإمام أحمد بن سعيد



فن الرواح. محافظة مسندم

ذلك المقام اليوم يرى ذلك النحت البديع الذي في أعمدته، وتلك النقوش الفنية الباهرة التي في بنيانه، ويتصور مقدار حسنه ونفاسته[...]. ويرى كم فقدت مدينة زنجبار من إهمال ذلك التذكار على ضريح ذلك الرجل الجليل»(٣٨).

ومع ذلك فقد شهدت هذه الجزيرة وغيرها من الجزر والسواحل الشرقية نشاطا معماريا ونقيا لا تزال آثاره باقية حتى اليوم. وكان الشيخان العثمانيان: عبد العزيز وسالم أبناء محمد الرواحي من الفطاطين البارعين في هذه المنطقة، وهما اللذان زينا قصر بيت العجائب، الذي بناه سلطان زنجبار برغش بن سعيد بن سلطان وانتهى من بنائه سنة ١٣٠٢هـ، ويعتبر «من عجائب البناء بأفريقية الشرقية»(٣٩) بكتابة القرآن العظيم على جدرانهِ ورواشنه(٤٠) وأبوابه ونوافذه.

كما نلاحظ فإنه ليس من السهل تجاوز هذه الروابط الثقافية الوثيقة بين أفريقيا الشرقية وعمان، وقد تجلت مظاهرها في الواقع الموسيقي العُماني كما هو الحال في الموسيقى «السواحيلية»، لحنا، وإيقاعا، ونصا، تعكفت في المجالات الموسيقية والثقافية والاجتماعية المتطرفة للشعبين مثل: اللغة الكلامية، والصيغ اللحنية والإيقاعية، والآلات الموسيقية، والأداء الحركي، وكذلك التقاليد المرتبطة بالممارسات الموسيقية التي تحمل مؤثرات من الثقافتين العربية والأفريقية. فالزنجباريون أو «المخاديم» كان لدى سلطانهم المشهور بلقب «موني مكو» وأسمه أحمد بن محمد بن حسن العلوي (١٧٨٥-١٨٦٥م)، وهو من سلالة السلاطين السابقين قبل قدوم العرب العُمانيين لهذه الجزيرة(٤١) كانت له أبواق وطبول [...] مزبانة

١٧٤١م) كما يقال أن بعض أمراء بني نهبان قد هاجر إلى الديار الأفريقية أثناء سقوط دولتهم في بداية القرن السابع عشر. فكم هو محزن ومؤسف حينما نقارن الوضع الذي كان عليه الواقع الموسيقي ليس في عُمان وحسب، بل وفي شرق أفريقيا، وما يتسم به من ثراء وتنوع، وشح ما جاء بشأنه في صفحات المصادر التاريخية المكتوبة، أن هذا

الإهمال لا شك أنه يعود إلى حالة التقشف التي انطبعت بها الحياة العُمانية في مختلف مجالاتها، وطبيعة تعاملها علميا مع الفنون والموقف منها، ويتضح هذا النهج ويبرز بجلاء في أساليب البناء المعماري وفنونه المتفرعة، مثال ذلك المساجد التي جاءت «متقشفة المظهر خالية من كل زخرف، بحسب ما أوصى به المذهب الإباضي الذي انتشر في عُمان في القرن الأول للهجرة»(٣٥). أما التصوير(٣٦) أو التجسيم للفني فهما بطبيعة الحال من الممارسات التي تثير هيجان المتشددين، ولعمري لقد فقدنا من جراء هذا التوجه الفكري الكثير من فوائد المعرفة والخبرة، والقيم الفنية والثقافية، والحرمان بالتالي من تسجيل طموحات رجالات عُمان وإبداعاتهم. وحول هذه القضية نقف في هذا المصدر التاريخي على رأي متشور من الشيخ المغبري، وفي اعتقادي كان توجهه هنا أصبح في بداية القرن الماضي يتبناه العُمانيون في شرق أفريقيا، فإن الأمر لم يكن كذلك في عُمان، وربما جرأة سلطان زنجبار ماجد بن سعيد بن سلطان بن الإمام أحمد بن سعيد البوسعيد كان فكرة عندما رأى «أن من الواجب عليه أن يشهد ضريحا لأبيه فأرسل إلى الهند يطلب المهندسين والبنائين والأحجار الجيدة، وغير ذلك من مواد البناء، وأنفق في سبيل ذلك مبلغا عظيما من المال.. فشرع في بناء ذلك المقام المحتوي على أربعة أضرحة، ولما بلغ إلى مستوى رفع القبة عليه اعترض المطاوعة(٣٧) على ذلك البناء، وعدوه منكرا عظيما، وأفتوا بعدم الجواز على بناء القبور، فلم ير السيد ماجد بدا من القبول لأوامر الشرع وأهل البناء، والذي يشاهد



فن العيالة .. منطقة الباطنة

بنقوش وكتابات عربية. ويرى أنه لا ينفخ فيها إلا في مواسم مشهورة معينة، وكان لها سادن موكل بحراستها، وكانت توضع في حرس سري وخفي، لا يعرفه أحد ولا يطلع عليه إلا ذلك السادن، ووظيفة سادن الطبول والأوقاف

خاصة بطيقة من الناس يتوارثونها. ويقال إذا نفخ في تلك الأبواق يحدث في أفئدة «المخاديم» تأثير بالغ، وهذه الطبول مصنوعة من خشب الأميا، ومكتوب عليها هذه العبارة: «عزك عزك، قصار قصار، ذلك ذلك، فاخش فاخش، فلك فلك، بهذا بهذا» (٤٢)

واعتقد انه كان يوجد نشاط موسيقي جيد برعاية بعض سلاطين عُمان وزنجبار، ولكن هذه المسألة تحتاج إلى وقت للثبوت منها ومعرفة حجم ونوع ذلك النشاط؛ فيفيدنا كتاب «جھينة الأخبار في تاريخ زنجبار» بأنباء مهمة في هذا الشأن، حيث أن سلطان زنجبار السيد برغش بن سعيد بن سلطان (ت. ١٣٠٥هـ) قد رتب مجالسه على أوقات معلومة، تخصص كل مجلس بشأن من شؤون الدولة، الإدارية والقضائية، والاقتصادية، والدينية إلى غير ذلك من القضايا. ويبتدئ نشاط تلك المجالس من بعد صلاة الفجر إلى ما بعد منتصف الليل. وكان لديه ثلاثة مجالس أدبية وموسيقية، الأول ينعقد بعد صلاة المغرب حيث «تقرأ الكتب الأدبية وتشد الأشعار وتداول الأخبار [...] وبعد الساعة الثانية (٤٣) ليلا يحضر أحد المطربين فيضرب أصواتا موسيقية إلى الساعة الثانية والنصف [...] وفي ليلة الخميس والاثنتين يحضر الأتراك لضرب الموسيقى والطرب إلى الساعة الثالثة والنصف ليلا» (٤٤).

وفي عهد آخر أي في حكم سلطان زنجبار السيد حمود بن حمد بن سعيد بن سلطان (ت. ١٣٢٠هـ)، نجد الاسم الموسيقي الوحيد الذي عثرنا عليه خلال قراءتنا حتى

الآن في المصادر التاريخية العُمانية، وقد جاء ذكره ضمن قائمة الأشخاص الذين اصطحبهم هذا السلطان في إحدى زياراته الداخلية، وقد وصفه الكاتب بـ «كبير الموسيقيين» وهو محمد بن إبراهيم العجمي (٤٥)، ومن المعروف أن هذه القبيلة تسكن مدينة صحار العُمانية وربما كان هذا الموسيقي ترجع أصوله إلى عجم هذه المدينة التاريخية.

لن نقف طويلا عند هذه الأخبار الموسيقية، ولكن علينا أن نسجل في عجالة بعض الملاحظات، حيث أنها تكشف عن رعاية سلطانية للفنون والآداب، ولكن الكاتب يقتصد في ذكر أسماء الأدباء والشعراء والفنانين، وكذلك بالنسبة للآلات الموسيقية وأنواع الأصوات... ومن الملفت للنظر، تلك الأوقات المخصصة لغناء الترك، فربما كان دليلاً على اتساع النشاط الموسيقي في هذه البلاد الذي قد يكون ممتدا إلى عُمان، فمعظم سلاطين زنجبار ولدوا في مسقط، بالإضافة إلى أن حكام البلدين (عُمان وزنجبار) هم أبناء وأحفاد السلطان سعيد بن سلطان.

لم ينحصر التواجد العربي العُماني على جزيرة زنجبار بل امتد ميكرا إلى أعماق بعيدة من القارة الأفريقية، ولكن لا نعلم الكثير عن نشاطاتهم ومغامراتهم ولا عن انطباعاتهم ذلك لأنهم لم يعتنوا بتدوينها وتسجيلها، ولم يتم بعد - حسب علمنا - جمع القصص والروايات في عُمان التي تتحدث عن ذلك التوغل، وهي لعمري فيها الكثير من الفائدة من نواح عديدة وخاصة الجانب الموسيقي. ومن تلك الروايات قصة مغامرون عُمانيون من بينهم شخص يسمى عبيد الله بن سالم الخضوري كان قد جمع «تلا من العاج [...] وصار



عازف آلة البرغام

يصعد إلى أعلاه بسلم، وأخذنا يوماً
بساطاً وفرشه تحت تل من العاج
واستلقى على قفاه وصار يغني
ويتشد من الفرح، وقال له واحد من
أصحابه: مالك تغني يا عبيد في هذا
المكان الموحش، ولا نسدي في أي
مكان، ونحن غائبون من مدة أشهر
ولم ندر تحت أي سماء؟ فأجاب عبيد
:إذا نجانا الله بما لنا من هذه الأرض
ووصلنا الساحل بالسلامة مع الذي
حصلنا عليه فحسبنا من الدنيا
وكفى، ودعوني الآن أتذكر أياماً
مضت عليّ بطيوي(٤٦) وصوره(٤٧).

خاتمة

تعود تجربة العمل الميداني للباحث في مجال جمع
وتوثيق ودراسة الموسيقى التقليدية الغمانية إلى
١٩٨٩. وقبل ذلك، بأكثر من خمس سنوات، بدأ
«مشروع جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية
الغمانية وشمل مختلف مناطق السلطنة، استعملنا
خلالها عدة وسائل تقنية (سمعية، ومرئية) للجمع
والتوثيق والبحث الميداني. وبسبب قلة الخبرة
والكفاءة، كانت الحصيلة الميدانية فقياً، تقسم
بالكم من ناحية عدد التسجيلات والصور
الفوتوغرافية على حساب الكيف.

وبالرغم من ذلك، فإن نتائج العمل الميداني
للموسيقى الغمانية التقليدية شكلت أهمية كبيرة
على الصعيد الوطني (موسيقياً، وثقافياً وإعلامياً)،
وكشفت عن ثراء الموسيقى الغمانية وتنوع آلاتها،
 وأنماطها، وصيغها اللحنية والإيقاعية.

وفي هذا السياق نشدد على خصوصية العلاقة
التاريخية العميقة بين عُمان ومحيطها
الجغرافي (الآسيوي، والأفريقي)، والتأثير الثقافي
المتبادل بين شعوب هذه المنطقة، وارتباط
مصادر البحث المختلفة التي في حال تضافرها
من شأنها أن تساعد على فهم أعمق للتراث
الموسيقي الغماني.

المصادر والمراجع

أ. موسيقية،

- ابن زينة، الحسين كتاب الكافي في الموسيقى، نج زكريا يوسف، القاهرة، ١٩٦٤
- ابن سينا، علي، «جواهر علم الموسيقى» من كتاب الشفا، نج زكريا يوسف، القاهرة، ١٩٥٦
- ابن سينا، علي، «رسالة في الموسيقى، من كتاب النجاة»، نج جرجيس متع الله، بيروت، ١٩٥٥
- أخوان الصفا: «في الموسيقى» (الرسالة الحاشية من القسم الرياضي) ضمن رسائل أخوان الصفا وخلان الوفاء، ج٢ بيروت، ١٩٥٧
- البوخي، يوسف الأغاني الكونية، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، ١٩٨٤
- الفارابي، أبو نصر كتاب الموسيقى الكبير، نج غطاس عبد الملك خشيعة، القاهرة، ١٩٦٧
- الكاتب، الحسن: كتاب كمال أدب الغناء، نج غطاس عبد الملك خشيعة القاهرة، ١٩٧٥
- الكندي، أبو يوسف يعقوب رسالة في اللحن والنغم، نج زكريا يوسف، بغداد، ١٩٦٥
- الكندي، أبو يوسف يعقوب رسالة في خبر صناعة التأليف، نج يوسف شوقي، القاهرة، ١٩٦٩
- اللاذقي، محمد عبد الحميد الرسالة المفتحة في الموسيقى، نج الحاج هاشم محمد رجب، بغداد، ١٩٨٦
- بورنوي، جوايوس الفيلسوف ومن الموسيقى، تر. فواد زكريا، القاهرة، ١٩٧٤
- جورج فارمر: الموسيقى والغناء في ألف ليلة وليلة، تر. حسين نصار، الدار نشر الفكر الحديث للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ
- صلي الدين، عبد المؤمن: الرسالة الشرعية، نج الحاج هاشم محمد رجب، بغداد، ١٩٨٢
- صلي الدين، عبد المؤمن: كتاب الأدوار...، نج الحاج هاشم محمد رجب، بغداد، ١٩٨٠، غطاس عبد الملك خشيعة، القاهرة، ١٩٨٦
- طارق حسن فريد: تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها إلى نهاية القرن السادس عشر، الجزء الأول. وزارة للتعليم العالي والبحث العلمي جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ١٩٩٠

الهوامش

- ١ - المصادر المكتوبة: ليس بالضرورة أن تكون موسيقية بل، تاريخية وفقفية وأدبية
- ٢ - راجع: عُمان في التاريخ، وزارة الإعلام، دار أميل للنشر المحدودة لندن ١٩٩٥. وأحمد درويش، مدخل إلى دراسة الأدب العُماني، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢. ورولف سعيد روث السيد سعيد بن سلطان، سيرته وديوه في تاريخ عُمان ونزجها، تر عبد المجيد حسب القيسي، الدار العربية للموسوعات، الطبعة الثانية ١٩٨٨
- ٣ - السالمي، نور الدين عبد الله بن حمود. تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان، مكتبة الاستقامة - سلطنة عُمان ١٩٩٧ الجزء الأول ص ٤: انظر كذلك: عُمان في التاريخ / والبهاشي، الشيخ / سيف بن حمود بن حامد. إتخاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان، سلطنة عُمان ٢٠٠٤. الجزء الأول، ص ١٦
- ٤ - لهذا المصباح، نجد أنفسنا اليوم مضطرين لتأكيد على نسب شخصيات عُمانية عاشت في البصرة وغيرها من المدن العربية، لعبت دورا كبيرا في الحضارة العربية الإسلامية، من أمثال الإمام جابر بن زيد الأزدي وأبو بكر محمد بن الحسن بن يزيد الأزدي، صاحب كتاب الجمرة في اللغة، والفقيه والتشاعر، أبو المنذر سلمه بن مسلم بن إبراهيم الصحاري العنوبي: والفيل بن أحمد الغراهدي ...
- ٥ - البهاشي، الشيخ / سيف بن حمود: إتخاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان، الجزء الأول ص ١٥
- ٦ - استعملنا هذا التعبير (التاريخ العُماني المكتوب) للتعبير بين مرحلة إسلامية كانت أخبار عُمان أكثر ملموسة في المصادر العربية والعُمانيّة المكتوبة مقارنة بمرحلة ما قبل الإسلام الممتدة بحسب المكتشفات الأثرية الحديثة إلى أعماق التاريخ
- ٧ - سقطرة جزيرة في بحر العرب
- ٨ - راجع، رسائل أخوان الضياء وغلان الوفاء المجلد الأول القسم الرابع، الرسالة الخامسة من القسم الرابع في الموسيقى، دار صادر بيروت ص ١٨٣. ٢٤١
- ٩ - التدوين الموسيقي من تسجيل موثق في أرشف مركز عُمان للموسيقى التقليدية (مفيدو الشرقية) ١٦٩
- ١٠ - لغات ولهجات عربية جنوبية قديمة في ظفار
- ١١ - التدوين من تسجيل موثق بإذاعة سلطنة عُمان
- ١٢ - لانتزيه: كلمة نعتقد بأنها ترجع إلى لغة أفريقية معينة، وقد يكون لها معنى عقائدي، فهذا الغناء يؤدي في موكب زيارة قبر بن علي بجوار مدينة مرباط: وبن علي هذا من الأولياء الصالحين وقبره مزار لمجموعات صوفية مختلفة
- ١٣ - الصوت: نمط من التراث الموسيقي العُماني
- ١٤ - التصميم: نمط من التراث الموسيقي العُماني
- ١٥ - لا نعتقد بأن تمركز الأزدي نحو "عُمان" كان مجرد نصب بل أنها حملة تعري وفتح
- ١٦ - مزون، اسم قديم لعُمان
- ١٧ - راجع، السالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان ص ٢
- ١٨ - هو ه الطفل بن أحمد بن عمرو بن تميم الأزدي الغراهدي العُماني، من بلد ودام، بولاية الصنعمة من منطقة الباطنة، قال العنوبي في الأنساب: ومن فراهيم، ثم من أهل عُمان. أبو عبد الرحمن الطليل بن أحمد الغراهدي، كان قد خرج إلى البصرة وأقام بها ونسب إليها، راجع، البهاشي، سيف بن حمود. إتخاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان، رتبته وعلاق عليه، الهاشمي، سعد بن محمد. جز ١ (ثلاثة أجزاء) الطبعة الثانية ٢٠٠٤ ص ٩٥

- مركز عُمان للموسيقى التقليدية: آلات الموسيقى التقليدية العُمانيّة. إعداد الكثيري، مسلم أحمد: إشراف ومراجعة قطاط، محمود، مسقط، ٢٠٠٤
- مركز عُمان للموسيقى التقليدية: الموسيقى التقليدية العُمانيّة وعلم الموسيقى، إعداد الملاح، عصام، مسقط، ١٩٩٢
- مركز عُمان للموسيقى التقليدية: الموسيقى العُمانيّة والتراث العربي، مسقط ٢٠٠٢
- مركز عُمان للموسيقى التقليدية: الوثائق الكاملة للتدوين الموسيقي عُمان التقليدية، مسقط ١٩٩٥
- مركز عُمان للموسيقى التقليدية: دور المرأة في الحياة الموسيقية العُمانيّة، إعداد الملاح، عصام، مسقط، ١٩٩٧
- مركز عُمان للموسيقى التقليدية: معجم موسيقى عُمان التقليدية، إعداد يوسف شوقي مصطفى، ١٩٨٩
- مركز عُمان للموسيقى التقليدية: من فنون عُمان التقليدية، مسقط ١٩٩٠
- مصطلحي، يوسف شوقي مشروع جمع وتوثيق موسيقى عُمان التقليدية، التقرير النهائي، ١٩٨٥

ب. غير موسيقية:

- ابن الدليم، الفهرست، تحقيق محمد أحمد احمد، المكتبة التوثيقية، القاهرة
- ابن بطوطة، أبو عبد الله محمد بن إبراهيم اللواتي رحلة ابن بطوطة، دار صادر، بيروت
- البهاشي، سيف بن حمود. إتخاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان، ثلاثة أجزاء، إصدار مكتب المستشار الخاص لجلالة السلطان للشؤون الدينية والتاريخية، ٢٠٠٤
- العجوي، محمد بن عُمان، الشوري في التاريخ السياسي لحكم الإمامة نبحا ولبطاف التجربة، مطابع النهضة
- العروسي، سليمان بن خلف بن محمد - ملاح من التاريخ العُماني، مكتبة الصامري للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢
- السالمي، نور الدين عبد الله بن حمود. تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان، مكتبة الاستقامة - سلطنة عُمان، ١٩٩٧
- الشيخ منصور: تاريخ السيد سعيد سلطان عُمان ومعه تاريخ الشعوب والأقطار على سواحل الخليج العربي، ترجم محمود فاضل، الدار العربية للموسوعات بيروت - لبنان.
- البهلي، أحمد. الدولة العُمانيّة الأولى ١٢٢-٧٨٠ هـ / ٨٣٢، ٧٤٩، أيام وأحوال، دار جريدة عُمان للطباعة والنشر، سلطنة عُمان، ١٩٩٦
- الصافي، عبد القادر بن سالم بن أحمد ظفار أرض اللبان، بدون تاريخ
- المعبري، سعيد بن علي: جبهة الأخبار في تاريخ رجب، تج. محمد علي الصليبي، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة - سلطنة عُمان الطبعة الثانية، ١٩٨٦
- إيروس بلديسوا: الكتابات في المساجد العُمانيّة القديمة، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة - سلطنة عُمان ١٩٩٤، الطبعة الأولى
- باولو م كوستا المساجد التاريخية في عُمان، إصدار وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلطنة عُمان، ٢٠٠٣
- باولو م كوستا دراسة لمدينة ظفار، (الباهدي)، إصدار وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٤
- بيانتر دي كاريدي وبنوكس، وتكمب. دراسة آثار عُمان، وزارة التراث والثقافة - سلطنة عُمان الطبعة الثانية
- وزارة الإعلام عُمان في التاريخ، دار أميل للنشر المحدودة، لندن، ١٩٩٥
- وزارة التراث القومي والثقافة: حصاد ندوة الدراسات العُمانيّة، مسقط ١٩٨٠
- وزارة التراث القومي والثقافة: عُمان في آلاف الشائكة قبل التاريخ
- البهلي، سلطنة عُمان
- بروس زايس أرض اللبان، دراسة ميدانية أثرية في محافظة ظفار بسلطنة عُمان ١٩٩٠، ١٩٩٥، تحرير وترجمة، معادوة إبراهيم، علي التتاني الصافي: منشورات جامعة السلطان قابوس مجلة علوم الآثار والتراث الثقافي المجلد الأول، ٢٠٠١



الفنان سم حدو - سورية



مارتن هايدغر

أسئلة وأجوبة حول السياسة والفلسفة والتاريخ

ترجمة: حسونة المصباحي *

نشر هذا الحوار في المجلة الألمانية الأسبوعية «دير شبيغل» بتاريخ ٣١ أيار/مايو ١٩٧٦ بعد أيام قليلة من وفاة مارتن هايدغر ونشرت المجلة التوضيح التالي: أرسل هايدغر في آذار/مارس ١٩٦٦ رسالة إلى المجلة يردّ فيها على الذين يتهمونه بأنه كان على صلة بالنازية أثناء فترة صعودها. وكانت هذه الرسالة إشارة إلى أنه كان مستعداً للإجابة على الأسئلة المتعلقة بهذه القضية. وفي شهر أيلول/سبتمبر ١٩٦٦ تمكن رودولف اغستايين وغيورغ فولف من التحوار مع هايدغر. وقد أوصى هايدغر بعدم نشر الحوار إلا عقب وفاته قائلاً: «المسألة لا تتعلق بكبرياء أو عناد وإنما بعملية هذا الذي أصبح مع السنين أسهل، ويعني في المجال الفكري أنه أصبح أكثر صعوبة». ويعتبر هذا الحوار الوحيد من نوعه الذي خصّسه هايدغر للصحافة.

* كاتب ومترجم من تونس

شبيغل. أستاذ هايدغر، لقد لاحظنا دائما أن هناك شيئا ما أثر تأثيرا سلبيا على أعمالك الفلسفية بسبب أحداث عشتها ورغم أن هذه الأحداث لم تدم طويلا غير أنها لم توضح بما فيه الكفاية.

هايدغر: نقصدون أحداث ١٩٣٣.

شبيغل: نعم قبل ١٩٣٣ وبعدها. نحن نريد أن نضع هذه الأحداث في إطار أكثر شمولا ومنها ننطلق إلى أسئلة تلوح أكثر أهمية. مثلا: ماهي إمكانيات الفلسفة للتأثير على الواقع بما في ذلك الواقع السياسي؟

هايدغر: إنها أسئلة هامة، ولست أدري هل أستطيع الإجابة عليها كلها. وقبل كل شيء لا بد أن أقول أنه لم يكن لي أي نشاط سياسي قبل تعييني رئيسا للجامعة. وخلال شتاء ١٩٣٢ وشتاء ١٩٣٣ كنت في عطلة وأغلب أوقاتي كنت أقضيها في منزلي الريفي.

شبيغل: كيف استطعت إذن أن تصبح رئيسا لجامعة فرايبورغ؟

هايدغر: خلال شهر كانون الأول/ديسمبر ١٩٣٢ انتخب زميلي فون مولندورف وهو أستاذ محقق في علم التشريح عميدا. وتاريخ بدء العمل في جامعتنا كان يوم ١٥ نيسان/أبريل. وخلال فصل شتاء ١٩٣٢ و١٩٣٣ كنا تحدثنا أحيانا عن الوضع السياسي وخاصة عن وضع الجامعات، وأيضا عن وضع الطلاب الغامض. وكان رأيي كالتالي: ليس هناك غير وسيلة وحيدة وهي أن نمسك بالتيار

الذي بدأ يظهر شيئا فشيئا اعتمادا على القوى البقاء والتي لا تزال حية حقا

شبيغل: كنت إذن تلاحظ علاقة ما بين وضع الجامعة الألمانية والوضع السياسي في ألمانيا بصفة عامة؟

هايدغر: لقد تابعت الأحداث بين يناير/كانون الثاني ومارس/آذار ١٩٣٣، وحدث أن تحدثت في شأنها مع زملاء أصغر مني سنا. ولكن عملي كان مخصصا في ذلك الوقت لتحليل شامل لفكر ما قبل السقراطية. وقد عدت إلى فرايبورغ في بداية فصل الصيف. وقبل ذلك كان الأستاذ فون مولندورف قد بدا عمله كعميد يوم ١٧ نيسان/أبريل ويعد أسبوعين فقط من ذلك أقبل من منصبه بقرار من وزارة التعليم. وربما كان قرار رئيس الجامعة يمنع تعليق

ما سمي في ذلك الوقت بالمشور الخاص باليهود. فرصة للوزارة لكي تقبله من منصبه (١).

شبيغل: السيد فون مولندورف كان اشتراكيا ديمقراطيا. ماذا فعل عقب هذا القرار؟

هايدغر: يوم إلقائه اتصل بي فون مولندورف وقال لي «هايدغر... أنت الذي يجب أن يمكس برئاسة الجامعة». قلت له أنني لست على دراية كبيرة بالمسائل الإدارية، وعرض عليّ مساعد رئيس الجامعة السيد شارو (علم اللاهوت) أن أشرح نفسي لرئاسة الجامعة ذلك أنه حسب قوله يمكن أن تعين الوزارة موظفا في حالة عدم عثورها على شخص تثق فيه. وجاءني زملاء يكبروني في السن. وحدث أن تناقشت معهم قبل ذلك حول مسائل تتعلق بسير الجامعة. وقد ترددت طويلا. وأخيرا قبلت أن أقوم بهذه المهمة، فقط من أجل مصلحة الجامعة إذا ما

تأكدت من رضى كل أعضاء المجلس الانتخابي ولكن شكى حول مدى قدرتي الإدارية ظلّ كامنا في حتى أنني صبيحة اليوم المخصص للانتخابات، اتصلت بالزملاء وكان من بينهم فون مولندورف وشاورتهم في الأمر وقلت لهم أنني لا أستطيع أن أشغل المنصب. وعندئذ أعلمني زملائي بأن عملية الانتخابات قد أعدت وأنه لا يمكنني سحب ترشيحي



كانات

شبيغل: وقبلت طبعاً ما هي الأشكال التي اتخذتها علاقاتك بالقوميين الاشتراكيين؟

هايدغر: بعد يومين من بدء عملي كرئيس للجامعة اتصل بي رئيس الطلبة القوميين الاشتراكيين (٢) وكان مرفوقا بزميلين له وطلب مني السماح لهم بتعليق المشور الخاص باليهود. فرفضت. وانسحب الطلاب الثلاثة بعد أن أعلموني أنهم سينقلون فراري إلى قيادة الطلاب القوميين الاشتراكيين. وبعد أيام اتصلت بي إدارة التعليم العالي بالوزارة تليفونيا وطلبت مني أن أسمح بتعليق المشور مثلما حدث في بقية الجامعات. وإن أنا رفضت فبأن أعرض نفسي للإقالة وربما أيضا إلى غلق الجامعة. وحاولت أن أحصل على قبول الوزير بقراري، ولكنه أعلن أنه لا يستطيع. ورغم ذلك لم أراجع عن قراري.

شبيغل: نحن لا نعرف إلى حدّ هذا الوقت أن الأمور كانت

على هذا الشكل؟

هايدغر: السبب الحقيقي الذي دفعني إلى قبول منصب رئاسة الجامعة هو ذلك الذي كنت أعلنت عنه في محاضرتي الافتتاحية بجامعة فرايبورغ سنة ١٩٢٩: «ماهي الميتافيزيقا؟» أن مجالات العلوم منفصلة وبسيطة عن بعضها البعض والطريقة التي تحلل بها العلوم الأشياء تكون مختلفة عن سابقتها اختلافا شديدا في كل مرة. أن تعدد مثل هذه العلوم المشددة لا يجد الترابط المنطقي اليوم إلا في ذلك الذي يمنحه له التنظيم التقني للجامعات والكليات، وبين مثل هذه الاختصاصات ليس هناك سوى نقطة التقاء وحيدة، وهي الاستعمال العملي لها. وفي مقابل ذلك فإن تجزئ العلوم في جوهر وجودها شيء ميث تماما.. وكل ما حاولت القيام به خلال فترة رئاستي للجامعة في ذلك الوقت- وحتى الأشكال المتطرفة التي بلغها اليوم- موضح توضيحا كافيا في الخطاب الذي ألقيته يوم تنصيبى رئيسا للجامعة

شبيغل: نحن نحاول أن نكتشف كيف وإلى أي مدى يطابق هذا القول الذي أعلنت عنه سنة ١٩٢٩ مع الخطاب الذي ألقيته في حفل التنصيب سنة ١٩٣٣. نستخرج جملة من إظهارها العام: «الحرية الأكاديمية التي طالما تغنى بها البعض الآن ملغية تماما من الجامعة الألمانية. ذلك أن مثل هذه الحرية ليست حقيقة ولكنها فقط سلبية». ونحن نعتقد أننا على حق حين نقصّر أن هذه الجملة تعبر عنها تصوّرات ما زالت قريبا منها ومتطابقا معها إلى حدّ اليوم.

هايدغر: اني احتفظ بما قلت. ذلك أن هذه «الحرية الأكاديمية» لم تكن في أغلب الأحيان الأسلبية: الحرية في عدم بذل الجهد، وفي عدم افتتاج على التأمل والتفكير اللذين تتطلبهما الدراسات العلمية وأما بخصوص الجملة التي ذكرتها الآن، فإنها لا يجب أن تقرأ وهي معزولة عن إظهارها العام. ففي هذا الإطار العام فقط يمكن للإنسان أن يفهم ما كنت أقصده بالحرية السلبية.

شبيغل: نعم. ولكننا نعتقد أن في خطابك الافتتاحي هناك نغم جديد خاصة عندما تتحدث بعد أربعة أشهر من صعود

«هتلر» إلى الحكم كمستشار الرايخ عن «عظمة وبهاه هذه الانطلاقة».

هايدغر: هكذا كان رأيي في ذلك الوقت. شبيغل: هل تستطيع أن توضح لنا ذلك بأكثر دقة؟ هايدغر: طبعاً لم أكن أرى في ذلك الوقت أي حل آخر ووسط الفوضى العامة للأراء والتيارات السياسية التي كان يمثلها اثنان وعشرون حزبا كان لابد من إيجاد موقع قومي وخاصة اجتماعي في الاتجاه لمحاولة فريدريك نومان(٣) (Friedrich Naumann) وأريد أن أذكر على سبيل المثال بدارسة إدوارد سبرانغر(٤) (Eduard Spranger) تذهب أبعد من خطابي الذي ألقيته في حفل الافتتاح.

شبيغل: في أي وقت بدأت تهتم بالسياسة؟ الاثنان وعشرون حزبا كانت موجودة قبل ذلك وكان هناك أيضا ملايين من العاطلين سنة ١٩٣٠.

هايدغر: في ذلك الوقت كنت مهتما أساسا بالمسائل التي وردت في «الوجود والزمن» (Sein und Zeit) وبالكتابات والمحاضرات التي ألقيتها في السنوات الموالية أنها مسائل فكرية أساسية على علاقة غير مباشرة بالمسائل القومية والاجتماعية والمسألة الأكثر إلحاحا بالنسبة لي كأستاذ جامعي في ذلك الوقت كانت مسألة مصير العلوم واتجاهاتها. وفي نفس الوقت تحديد دور الجامعة وعملها. وهذا البحث كان واضحا في عنوان خطاب حفل التنصيب «الثبات الجامعة الألمانية لوجودها» لم يكن هناك حفل تنصيب تجزأ على اتخاذ مثل هذا العنوان في ذلك الوقت ولكن من بين هؤلاء الذين تحاملوا على هذا الخطاب وانتقدوه.. قرأ وتأمل فيه جيدا وفسره انطلاقا من ظروف تلك المرحلة؟

شبيغل: «الثبات الجامعة لوجودها» في عالم متقلب ألا يبدو هذا في غير أوانه وفي غير محله؟

هايدغر: كيف ذلك؟ «الثبات الجامعة لوجودها» لقد كان هذا يتعارض مع ما يسمى «بالعلم السياسي» الذي منذ ذلك الوقت، كان مطالب به داخل الحزب وداخل صفوف الطلاب القوميين الاشتراكيين وهذه التسمية «العلم السياسي» كان لها معنى يختلف تماما عن معنى اليوم

**أن الحركة الكونية
تقنية العصور
الحديثة قوة تعجز
التاريخ، وأن عظمتها
لا يمكن الإفراط في
تقديرها ولكن الأهم
كيف نقابل بشكل
عام نظاما سياسيا مع
العصر التقني، أنا لا
استطيع أن أكون
واثقا من أنه سيكون
الديمقراطية**

إنها لا تعني السياسة في حد ذاتها بل تعني ما يلي: إن العلم الحقيقي هو ذلك الذي يكون مفيدا للشعب وملبياً لرغائبه. وما ذكرته في خطاب الافتتاح كان يتعارض تماماً مع هذا الاتجاه «التسييسي» للعلم»

شبيغل: هل نحن نفهمك جيداً؟ هل كنت تريد في ذلك الوقت التأكيد على أصالة الجامعة وحماعتها من تلك التيارات القوية التي كانت تتهددها؟

هايدغر: نعم وأمام التنظيم التقني للجامعة لابد من أن يكون لإثبات الوجود معنى جديد انطلاقاً من التفكير في تقاليد الفكر الغربي الأوروبي.

شبيغل: سيادة الأستاذ هل نستطيع أن نفهم من كلامك أنك كنت تريد إنقاذ الجامعة بالتعاون مع القوميين الاشتراكيين؟

هايدغر: إن هذا الفهم خاطئ: لا بالتعاون مع القوميين الاشتراكيين. الجامعة لابد أن تتحدّد انطلاقاً من نفسها وأن تحصل على موقع قويّ وصلب أمام «تسييس» العلم في المعنى الذي كنت وضحته من قبل

شبيغل: ولهذا أنت ذكرت في خطاب الافتتاح هذه الركائز الثلاث: العمل - الدفاع - المعرفة.

هايدغر: ليس هناك ركائز إذا أنتم تأملتم جيداً فإن المعرفة تحتل الدرجة الثالثة ولكن المعنى يعطيها

الدرجة الأولى. ما يجب أن يتأمل فيه هو أن العمل والدفاع مثل كل نشاط إنساني متأسسان انطلاقاً من علم ما ومستنيران به وبه يهتدون

شبيغل: لابد أن نتحدث - ثم سوف تنتهي بعد ذلك من ذكر مثل هذه الاستشهادات المضجرة - عن جملة لا تتصور أنك مقتنع بها اليوم. قلت في خريف ١٩٣٣ «لا يجب أن تكون النظريات والأفكار هي قاعدة وجودك. وحده «الفوهرر» هو الحاضر والمستقبل والواقع الألماني وقانونه».

هايدغر: هذه الجملة لا توجد في خطاب حفل التخصيص ولكن في الجريدة الداخلية «لطلاب فرايبورغ» وذلك في بداية الفصل الدراسي لشتاء ١٩٣٣-١٩٣٤.

عندما قبلت أن أكون رئيساً للجامعة، كنت أعرف أنني لابد أن أقدم بعض التنازلات. أنني لا أكتب اليوم الجمل المذكورة. ولم أقل مثلها أبداً منذ ١٩٣٤.

شبيغل: هل نستطيع أن نلقي عليك سؤالا عرضياً؟ هذا

الحوار وضع الآن أن موقفك خلال سنة ١٩٣٣ كان يتأرجح بين اتجاهين. أولاً كنت مجبراً على قول بعض الأشياء. وهذا هو الاتجاه الأول. ولكن الاتجاه الثاني كان على الأقل أكثر إيجابية وذلك عندما تقول: كنت أحسن أن هناك شيئاً جيداً. أن هناك انطلاقة».

هايدغر: هذا ما كنت أقصده. لم أتكلّم متصنعاً ذلك وإنما لأنني كنت أرى حقاً هذه الإمكانية.

شبيغل: أنت تعرف أنه انطلاقاً من هذه الأشياء اتهمت بأنك كنت على علاقة مع القوميين الاشتراكيين ومع جمعياتهم. ومثل هذه الاتهامات التي بلغت الجمهور الواسع ظلت إلى حد الآن دون توضيح. وهناك من يتهكم بأنك ساهمت في عمليات حرق الكتب التي نظمها الطلاب الهتلريون هايدغر: لقد منعت عملية حرق الكتب التي كانت ستحدث أمام مبنى الجامعة

شبيغل: ثم أن هناك من يتهكم بأنك أخرجت من مكتبة الجامعة ومن منتدى الفلاسفة مؤلفات الكتاب اليهود؟

هايدغر: لم تكن لي سلطة كرئيس لا على المنتدى ولا على مكتبته. ولم أرفض أبداً للأوامر المفترضة التي كانت تلح على ضرورة القضاء على المؤلفات اليهودية. وبعض الذين ساهموا قديماً في بعض أعمالهم في منتدى الفلسفة باستطاعتهم أن يشهدوا على أننا لم نخرج مؤلفات اليهود وأننا كنا نناقش أعمالهم وخاصة أعمال هوسرل (HUSSERL) التي ظلت نناقش ونفسر مثلما كان الأمر



مولدوين

قبل ١٩٣٣

شبيغل: كيف تفسّر إذن أسباب انتشار مثل هذه الاتهامات؟ هل هو الخبز والنميمة؟

هايدغر: بسبب معرفتي بمصدرها. لا أستطيع أن أنكر. غير أن أسباب النميمة أعمق من ذلك. أن قبولي برئاسة الجامعة ليست الفرصة والسبب الرئيسي لما حدث ولهذا فإن الجدل يشتمل كلما سحنت الفرصة لذلك.

شبيغل: بعد سنة ١٩٣٣ كان لك طلاب يهود. وعلاقتك بالبعد منهم كانت حميمة.

هايدغر: لم يتغير موقفى منذ ١٩٣٣. وإحدى طالباتي واسمها هيلين فايس (Helen Weiss) وكانت الأكثر نبوغاً هاجرت بعد ذلك إلى اسكتلندا. وقد أعدت رسائلها لنيل

شهادة الدكتوراة في جامعة «يال» بعد أن تعذر عليها القيام بذلك في «فرايبورغ» وعنوان رسالتها: «السببية والصدفة في فلسفة أرسطو». وقد صدرت في بل سنة ١٩٤٢. وفي مقدمتها كتب المؤلف مايلي إن محاولة التفسير الفينومولوجي التي ساقدم منها الجزء الأول ساعدتني على القيام بها تفسيرات لهايدرغر لم تنشر إلى حد الآن حول الفلسفة الأخرى. وها هي نسخة من هذه الرسالة مع الإهداء وقد زرت السيدة فايس مرات عديدة قبل وفاتها

شبيغل كنت صديقا لمدة طويلة لكارل ياسبرس. وبعد ١٩٣٣ تعكرت صداقتكما. والثلاثاء تقول بأن سبب هذا التعكر هو أن زوجة ياسبرس يهودية. هل تستطيع أن تقول شيئا حول هذا الموضوع؟

هايدرغر كنت صديقا لياسبرس منذ ١٩١٩ وقد زرتني وزرت زوجته في «هايدلبرغ». خلال فصل صيف ١٩٣٣ وقد أرسل لي ياسبرس كل كتبه بين ١٩٣٤ و ١٩٣٨ مع «تحية ودية»

شبيغل: كنت تلميذا لهوسرل الفيلسوف اليهودي الذي كان يدرس الفلسفة في جامعة «فرايبورغ» وقد أمر بتعيينك بعده في الجامعة. هل تعترف له بالجميل؟

هايدرغر أنتم تعرفون الإهداء في كتابي «الوجود والزمن».

شبيغل طبعاً ولكن علاقتك به تعكرت بعد ذلك هل تستطيع وهل ترغب في أن تقول لنا لم يعود ذلك؟

هايدرغر: الاختلافات بشأن المسائل الجوهرية احدثت ونفاقت. في بداية الثلاثينات، راح هوسرل يقوم بعملية تصفية حسابات مع ماكس شلير ومعني أنا بصفة علنية. ولست قادراً على إدراك السبب الذي دفع هوسرل إلى التعامل على أفكاره الفلسفية علناً

شبيغل. في أية مناسبة تم ذلك؟

هايدرغر في قصر الرياضة ببرلين تحدث هوسرل امام الطلاب. وقد كتب أريك موهسام (Erich Muehsam) عن هذا التدخل في إحدى الصحف الكبرى ببرلين

شبيغل: الخصومة ليست هامة في حد ذاتها. المهم أنها ليست على علاقة بما حدث سنة ١٩٣٣.

هايدرغر: أبداً.

شبيغل: يقال أنك في سنة ١٩٤١ عند صدور الطبعة الخامسة من «الوجود والزمن» تعمدت حذف الإهداء الأول إلى هوسرل

هايدرغر نعم... هذا صحيح وقد وضحت السبب في كتابي (Unterwegs zur Sprache) حيث نجد ما يلي: «لكي أرد على ادعاءات خاطئة ترددت مرات عديدة، لأبد أن أقول أن الإهداء في Sem und Zeit ظل في مكانه في الطبعة الرابعة التي صدرت سنة ١٩٣٥ وعندما رأى الناشر أن الإهداء سوف يخرس الكتاب إلى بعض المضايقات، وربما إلى المنع، طلب مني حذفه فقبلت شريطة أن يبقى على الملاحظة الواردة في الصفحة ٣٨ والتي جاء فيها: «إذا ما تقدم هذا البحث خطوات إلى الامام في مجال دراسة

الاشياء ذاتها، فإن المؤلف يتقدم بالشكر إلى هوسرل الذي ساعده على تطويع موضوعه خلال سنوات الدراسة في فرايبورغ وذلك بفضل حسن توجيهه وقوة استنباهه الى الاعمال المتعلقة بالفينومولوجيا والتي لم تجد الفرصة لكي تنشر»

شبيغل إذن لا فائدة من أن نسألك هل أنت حقا منعت الأستاذ الشرقي هوسرل من الدخول إلى مكتبة الجامعة وإلى مكتبة منتدى الفلسفة عندما كنت رئيسا للجامعة؟

هايدرغر: إنها نعمة وخسارة

شبيغل ولا توجد أيضا رسالة يوجد فيها مثل هذا المنع؟ كيف وجهت مثل هذه التهمة؟

هايدرغر: لست أدري. ولا أجد تفسيراً لذلك. وأستطيع ان ابين لكم استحالة مثل هذه التهمة بذكر حدث ليس معروفاً هو ايضا. عندما كنت رئيسا للجامعة أقالمت وزارة التعليم أستاذين يهوديين من منصبهما الأول هو فون هاوزر الذي حاز بعد ذلك على جائزة نوبل... والذي كان في ذلك الوقت أستاذا للطب ومديراً للمستشفى الجامعي والثاني فون هيفسي وهو أستاذ للفيزياء والكيمياء ولكني استطعت أن أعيدهما إلى منصبهما بفضل اتصالات قمت بها شخصياً داخل الوزارة أن أقوم بمثل هذا العمل، وفي نفس الوقت أتصرف مع هوسرل الذي كان متقاعداً في تلك الأونة، والذي كان أستاذي ومعلمي بمثل هذا التصرف. هذا غير معقول تماماً ثم أنني منعت أيضاً مظاهره كان يريد

نحن لسنا بحاجة الى القنبلة الذرية ذلك أن قطع جذور الانسان حصل بفعل التقنية التي تعمل ونحن لم نعد نعيش غير ظروف تقنية بحتة. لم تعد أرض هذه الارض التي يعيش عليها انسان اليوم.

الطلبة وبعض الأساتذة تنظيماً ضد الأستاذ فون هاوزر. في ذلك الوقت كان هناك ما يسمى بـ (Privatdozenten) (٦) (أي الأساتذة بلا كرسي) الذين تجاوزوا الحد وكانوا يقولون: «أنها الفرصة لكي نتقدم على الامام». وعندما اتصلوا بي هزتهم

شبيغل: أنت لم تحضر دفن هوسرل.

هايدغر: أريد أن أقول أن التهمة التي تقول بأنني الذي سعت إلى قطع علاقتي بهوسرل ليس لها أي أساس من الصحة. لقد كتبت زوجتي في أيار/مايو ١٩٣٣ رسالة إلى السيدة هوسرل باسمنا وذكرنا فيها اعترافنا لهما الدائم بالجميل. وأرسلت هذه الرسالة مرفوقة بباقة زهور إلى هوسرل. وقد ردت السيدة هوسرل باختصار شديد. وأعلمنا أن العلاقة بين العائلتين قد انتهت. إن كنت

تفاعست عن التعبير عن إعترافي بالجميل وعن احترامي وتقديري خلال مرض هوسرل، فهذا خطأ إنساني ... وقد اعتذرت عن ذلك أمام السيدة هوسرل في رسالة أرسلتها لها...

شبيغل: مات هوسرل سنة ١٩٣٨. ومنذ فبراير ١٩٣٤ قدمت استقالتك من رئاسة الجامعة. كيف توصلت إلى هذا القرار؟

هايدغر: هنا لابد أن أتوسع قليلاً في الكلام عن الجذبيات لتجاوز التنظيم التقني للجامعة. أي لتجديد الكليات من الداخل انطلاقاً من أعمالها تجاه الأشياء ذاتها. اقترحت خلال فصل الشتاء

١٩٣٣-١٩٣٤ تسمية زملاء يصغروني سناً في عمادات مختلف الكليات وكانت مقدرتهم كبيرة في ميادين اختصاصهم وهذا دون النظر إلى علاقتهم بالحزب. وهكذا أصبح أريف فولف عميداً لكلية الحقوق وشابولدت عميداً لكلية الفلسفة وسورغال عميداً لكلية العلوم وفون مولبونورف الذي أقلل من منصب رئاسة الجامعة عميداً لكلية الطب ومنذ نهاية ١٩٣٣ اتضح لي أن عملية التجديد داخل الجامعة مستحيلة بالفلسفة لي بسبب مقاومة رجال التعليم والحزب لذلك مثلاً... البعض من الزملاء انتقدني لأنني أدخلت بعض الطلاب إلى مجلس إدارة الجامعة وهو أمر يحدث الآن بصفة عادية. ويوما ما دعيت إلى الوزارة وطلبت مني أن أعرض المعاهد التي عينتهم بزملاء آخرين وقد رفضت هذا الاقتراح. وهذت بتقديم استقالتني إذا ما

أصرت الوزارة على ذلك. وهذا ما تم بالفعل. في شهر فبراير ١٩٣٤ استقلت. وكان هذا بعد عشرة شهور من بدء مهام كرئيس للجامعة. وقد صممت الصحافة الألمانية والأجنبية من هذا الأمر بينما كانت أعلنت عن تعييني بشيء من الضجة.

شبيغل: هل توفرت لك الفرصة في هذه الفترة لعرض أفكارك حول إصلاح الجامعة أمام الوزير المفوض من قبل الرايخ؟

هايدغر: متى في هذه الفترة؟

شبيغل: أنت تعلم أننا نتحدث دائماً عن الرحلة التي كان من المحتمل أن يقوم بها «روست» (Rust) لفرانكفورت عام ١٩٣٣.

هايدغر: الأمر يتعلق بحادثتين مختلفتين: بمناسبة

الاحتفال بذكرى شلاغتير (Schlageter) (٧) في «شوتوا» بمقاطعة «فورتنبارغ». كان هناك لقاء رسمي قصير فيه صافحت الوزير. في ما بعد تحدثت مع الوزير في برلين في نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٣٣. وقد عرضت عليه مفهومي للعمل، وللشكل الذي يمكن أن نمنحه للكليات. وقد أنصت إلي بانتباه حتى أنني أعلمت أن يلقي العرض الذي قدمته وقعا وصدى عنده. غير أنه لم يحدث شيء. وأنا لا أستطيع أن أفهم لماذا يؤخذني بعض الناس على هذا الحوار مع وزير التربية في حكومة الرايخ الثالث في تلك الفترة التي كانت فيها كل الحكومات الأجنبية تتسارع للاعتراف بهتلر، مانحة إياه الثقة المتعارف عليها في العلاقات بين الأمم. شبيغل: هل تغيرت علاقتك بالقوميين الاشتراكيين بعد استقلالك من رئاسة الجامعة؟

هايدغر: بعد استقالتني اقتضرت على القيام بعملية كأستاذ. وخلال فصل صيف ١٩٣٤، قدمت درساً في المنطق. وفي الفصل الثاني ١٩٣٤-١٩٣٥، درساً حول هولدرلين (Hölderlin) وفي سنة ١٩٣٦ شرعت في دروسي حول نيتشه. والذين كانت لهم قدرة على الاستماع فهموا أن ما قلته في تلك الدروس كان موجهاً للقومية الاشتراكية. شبيغل: كيف تمت عملية تنصيب الرئيس الجديد؟ هل حضرت الحفل؟

هايدغر: رفضت حضور الحفل الرسمي.



هيجل

شيفل: هل كان الرئيس الجديد عضوا في الحزب؟

هايدغر: كان رجل قانون وجريدة الحزب Der Arbeiter
أعلنت عن تسميته رئيسا بعنوان كبير: «أول رئيس
جامعة قومي اشتراكي».

شيفل: كيف تصرف الحزب معك؟

هايدغر: كنت دائما تحت المراقبة

شيفل: وكنت على علم بذلك؟

هايدغر: نعم قضية الدكتور هانكه (Hantke)

شيفل: كيف لاحظت ذلك؟

هايدغر: لقد جاء لزيارتي بعد أن تقدم لمناظرة الدكتوراه
خلال فصل الشتاء ١٩٣٦-١٩٣٧ وسأهم في المنتدى
الأعلى الذي أشرفت عليه خلال صيف ١٩٣٧. لقد أرسلته
المخابرات لمراقبتي.

شيفل: ولماذا جاء فجأة لزيارتي؟

هايدغر: بسبب الندوة التي خصصتها لبحثه خلال
فصل صيف ١٩٣٧. وقد اعترف لي بعد اطلاعه على
الطريقة التي كان يجري بها العمل، أنه لا يستطيع
القيام بمهمته المراقبة وأنه أراد أن يعلمني بذلك
حتى أتمكن من معرفة ما يمكن أن يحدث لي في
المستقبل.

شيفل: كان الحزب يراقب بشدة إذن؟

هايدغر: كنت أعرف أنه ممنوع الكلام حول كتبي...
مثلا حول الدراسة التي قمت بها عن نظرية أفلاطون
في المعرفة. وقد هاجمت مجلة الشبيبة الهتلرية
بخساسة كبيرة محاضرتي عن هودلرلين التي
ألقيتها خلال ربيع ١٩٣٦ بالمعهد الألماني بروما.

والذين يهضم الأمر يستطيعون العودة إلى مجلة أريك
كريك (Volk im Werden) لكي يقرأوا الهجوم الذي شن ضمني
ابتداء من صيف ١٩٣٤. وقد رفضت الحكومة الألمانية
إرساله لحضور المؤتمر العالمي للفلسفة الذي انعقد ببراغ
١٩٣٤. كما أنني لم أحضر المؤتمر العالمي الخاص بديكارت
الذي انعقد ببيريس سنة ١٩٣٧. وقد استغرقت لجنة
المؤتمر ببيريس غيابي فأرسلت لي عن طريق الأستاذ
بريهيلي أستاذ الفلسفة بجامعة السربون لتستوضحني
الأمر. ولتفهم الأسباب التي جعلتني لا أكون ضمن الوفد
الألماني. وفي جوابي طلبت من لجنة المؤتمر أن تستوضح
الأمر لدى وزارة التعليم في الرايخ. وبعد ذلك جاءتني

دعوة من برلين تطالب مني الالتحاق بالوفد فرفضتها وقد
بيعت نصوص المحاضرتين «ما هي الميتافيزيقا»
و«جوهر الحقيقة» خفية ودونما غلاف وقد سحب خطابي
الذي ألقيته أثناء تنصيبه رئيسا. من المكتبات بعد سنة
١٩٣٤ بأمر من الحزب.

شيفل: ثم تدهورت الأوضاع بعد ذلك؟

هايدغر: في السنة الأخيرة من الحرب أعفي خمسمائة من
أهم العلماء والفنانين من الخدمة العسكرية. ولم أكن أنا
من بينهم بل بالعكس دعيت خلال صيف ١٩٤٤ للقيام
بأعمال تحصين على نهر «الراين».

شيفل: كان كارل بارت (Karl Barth) يقوم بالتحصين على
الضفة الأخرى، الضفة السويسرية.

هايدغر: الطريقة التي تمت بها الأحداث كانت
هامة. دعا رئيس الجامعة كل الجهاز التعليمي
وألقي خطابا قصيرا محتواه ما يلي: أن الإجراءات
التي اتخذها موافق عليها من طرف الأجهزة
العليا.

ومن الحزب القومي الاشتراكي وهو سيفسّم الجهاز
التعليمي، إلى ثلاث مجموعات أولا مجموعة لا
يمكن الاستغناء عنها. ثانيا مجموعة يمكن ولا
يمكن الاستغناء عنها ثالثا مجموعة يمكن
الاستغناء عنها تماما وكان في رأس قائمة من
يمكن الاستغناء عنهم هايدغر وريتره.

وخلال فصل شتاء ١٩٤٤-١٩٤٥. بعد انتهاء
أعمال التحصين على نهر «الراين» قدمت
درسا بعنوان: «الشعر والفكر» (Dichten
und Denken).

وكان تكلمة لدرسي حول نيتشه أي أنه توضيح
لموقفي من القومية الاشتراكية. وبعد الدرس الثاني
جذبت في الميليشيا الشعبية (Volkssturm) وكنت أكبر
سنا من كل المجندين من الجهاز العلمي.

شيفل: يمكن أن نلخص الأمور على النحو التالي: في عام
١٩٣٣: كإنسان ليس منخرط في السياسة بالمفهوم
الضيق للسياسة، وليس في مفهومها الواسع، أنت انخرطت
في سياسة هذه الحركة التي كانت تبدو كأنها انطلاقا...
هايدغر: عن طريق الجامعة...

شيفل: ... أنت انخرطت إذن عن طريق الجامعة في هذه
الحركة التي كنت ترى فيها انطلاقا. بعد حوالي عام، أنت

**أن الذي تم به
«البروفانس» من
إقامة محطات نووية
وإن المنطقة بأسرها
تشهد تحزيبا لا
يمكن تصوّره يعني
النهاية. إذا لم يتمكن
الفكر والشعر من أن
يتبوأ عرش السلطة
من دون عنف، والتي
هي سلطتهما.**

تخلّيت عن الوظيفة التي كنت تؤدّيها. وفي درس ألقّيته عام ١٩٣٥، ولم ينشر إلا عام ١٩٥٣ تحت عنوان: «مدخل إلى الميتافيزيقا»، ما يروّج اليوم- ويعني ذلك عام ١٩٣٥ باسم الفلسفة «القومية الاشتراكية، غير أنه لا يرتبط بأية علاقة مع الحقيقة الداخلية وعظمة هذه الحركة (أي مع اللقاء بين التقنية في مفهومها الكوني، وإنسان العصور الحديثة)، اختار هذه المياد العكرة التي تسمّى «قيما» و«كليات» لكي يرمي فيها شباهه. هل أضفت هذه الكلمات بين قوسين فقط عام ١٩٥٣، أي عند صدور الكتاب- ربما لكي تشرح للقارئ عام ١٩٥٣ أين كانت تكمن بالنسبة لك «الحقيقة الداخلية وعظمة هذه الحركة»، أي «القومية- الاشتراكية». أم هل أن القوسين المقصود بهما الشرح كانا موجودين في نصك عام ١٩٣٥؟

هايدغر: كانا موجودين في المخطوط، وبإعلان بالاضبط المفهوم الذي كان عندي في ذلك الوقت للتقنية، وليس بعدد التفسير الذي خصّته به التكنولوجيا في ما بعد (GE-STELL) أنا لم أضع القوسين في النص الذي قدمته فهذا يقوم على الاعتماد الذي كان عندي بأن المسمّعين الذين كانوا قارئين على إدراك ما كنت الصدد. ولم يكن يهمني أن يفهم الأغبياء، الجواسيس، والمخبرون شيئا آخر من كلامي...

شبيغل: الحركة الشيوعية بالنسبة لك كانت بلاشك من هذا الصنف؟

هايدغر: نعم، ومن دون أي شك في ذلك إذ أنها هي أيضا محدّدة بالتقنية الكونية.

شبيغل: النمط الأمريكي أيضا؟

هايدغر: ما قلته يمكن أن يطبق على هذا النمط أيضا في غضون الثلاثين سنة الأخيرة يمكن أن يتأكد بوضوح أن الحركة الكونية لتقنية العصور الحديثة قوة تحدد التاريخ، وأن عظمتها لا يمكن الإفراط في تقديرها. وهذه بالنسبة لي مسألة حاسمة لمعرفة كيف يمكن أن نقابل بشكل عام نظاما سياسيا مع العصر التقني، وماذا يمكن أن يكون هذا النظام أنا لا أستطيع أن أكون واثقا من أنه سيكون الديمقراطية...

شبيغل: لكن الديمقراطية ليست مفهوما عاما فيه يمكن أن نضع تصوّرات مختلفة. السؤال هو أن نعرف إذا ما كان

تحول هذا الشكل السياسي لا يزال ممكنا. لقد تحدثت بعد عام ١٩٤٥ عن التطلّعات السياسية للعالم الغربي، كما تحدثت أيضا في هذا النطاق، عن الديمقراطية، وعن التعبير السياسي للنظرة المسيحية للعالم وفي نفس الوقت عن الدولة القائمة على القانون. وقد أطلقت على هذه التطلّعات اسم «أنصاف حلول»...

هايدغر: قبل كل شيء، اسمحو لي أن أقول أين تحدثت عن الديمقراطية وعن تلك الأشياء التي دكرتموها في ما بعد. يمكنني أن أسمّي ذلك بالفعل «أنصاف حلول». ذلك أنني لا أرى في كل هذا إعادة نظر حقيقية في العالم التقني إذ أن هناك خلف كل هذا، بحسب رأيي، فكرة تقول بأن التقنية في جوهرها شيء يمتلكه الإنسان، ويرأني، ليس هذا ممكنا. إن التقنية في جوهرها شيء ليس بإمكان الإنسان لوحده التحكم فيه.

شبيغل: من كلّ التيارات التي أجمعنا وصفها، ما هو برباك التيار الذي يمكن أن ينسجم مع عصرنا؟ هايدغر: بخصوص هذا الأمر، أنا لا أرى شيئا. غير أنني أرى هنا مسألة حاسمة، يتحكّم علينا قبل كل شيء توضيح ما أنتم تعنونونه بـ «منسجم مع عصرنا»، «معاصر بعني»، «عصرنا». هنا، بل أكثر من ذلك، يتحكّم علينا أن نتساءل إذا ما كان الانسجام مع العصر هو مقياس «الحقيقة الداخلية» للفعل الإنساني، هذا إذا ما كان الفعل الإنساني الذي يمنح المقياس ليس هو «الفكر والتشعر» (DAS DICHTEN) بغض النظر عن الإبتذال الذي سقطت فيه هذه العبارة.

شبيغل: من الواضح، أننا حين ننظر، نلاحظ أن الإنسان، في كل عصر، لا يتوصّل إلى حلّ مشاكله أو إيجاد حلول للقضايا التي يواجهها، بأنته وحدها، حتى ولو كان هذا الإنسان مطلق جنّ. ليس من الإفراط في التشاؤم أن نقول: ليس باستطاعتنا الخلاص بهذه الآلة التي هي بالتأكيد أكبر بكثير، تعني بذلك التقنية الحديثة؟ هايدغر: تشاؤم، هذا لا التشاؤم والتفاؤل هما في مجال التفكير الذي نحاوله في هذه اللحظة، لحظة اتخاذ مواقف جذ قاصرة. لكن التقنية الحديثة ليست «آلة»، ولا علاقة لها بالآلات.

شبيغل: لماذا تصرّعنا التقنية إلى هذا الحد؟



نيتشه

هايدغر: لا أقول «تصرعنا». اقول أنه ليس لدينا إلى حد الآن طريق يناسب كائن التقنية شبيغل: بإمكاننا أن نعارضه بكل سذاجة بهذا: ما هو الشيء الذي علينا أن نتحكم فيه هنا؟ ذلك أن كل شيء يعمل بانتظام. فنحن نقيم المزيد من المحطات الكهربائية والإنتاج جيد. وحاجيات الناس الذين يعيشون في هذا الجزء من العالم حيث تعرف التقنية تطورا كبيرا مدبرة. نحن نعيش في الرفاهية. ما الذي ينقص هنا في النهاية؟ هايدغر: كل شيء يعمل. الطلاق متأمن من أن كل شيء يعمل. وأن العمل يأتي دائما بعمل آخر جديد. وأن التقنية تجتث الإنسان من الأرض دائما. وتقطع جذوره منها. لست أدري إن كان هذا يفرعكم. أما أنا فأقول على أية حال. بأن ما أفزعني هو أن أرى صورا مرسله من القمر إلى الأرض نحن لسنا بحاجة إلى التقنية الزرية. ذلك أن قطع جذور الإنسان حصل. ونحن لم نعد نعيش غير ظروف تقنية بحثة لم تعد أرضا هذه الأرض التي يعيش عليها إنسان اليوم. لسفد تجاوزت مؤخرا. ولسوفت طويلا. في «البروفانس» الفرنسية. مع رنيه شار. الشاعر. والمقاوم الذي ساهم في حركة المقاومة خلال الحرب الكونية الثانية. كما أنتم تعلمون وفي «البروفانس» هم يقيمون راهنا محطات نووية. والمنطقة بأسرها تشهد تحزيبا لا يمكن تصوره. والشاعر الذي لا يمكننا أن ننهمه بالعاطفية. أو بالرغبة في التغزل بالطبيعة. قال لي أن قطع جذور الإنسان الذي تم هناك في «البروفانس» يعني النهاية. إذا لم يتمكن الفكر والشعر من أن يتبنوا عرش السلطة من دون عتف. والتي هي سلطتهما. شبيغل: علينا أن نعرف أننا نفضل أن نكون هنا. ومادما نحن أحياء. لن نكون مجبرين دون شك على الرحيل. لكن من يعلم إذا ما كان مصير الإنسان هو أن يكون على الأرض؟ ولا يمكن أن نتصور أن يكون الإنسان بلا مصير أبدا. لكن على أية حال. بإمكاننا أن نرى أيضا محاولة أخرى للإنسان بحيث أنه انطلاقا من هذه الأرض. يمكن أن يمد سيطرته على الكواكب الأخرى. وبالتأكيد. لا يزال هناك وقت طويل لكي نصل إلى هذا المستوى. بكل بساطة. أين مكتوب بأن مكان الإنسان هو هنا على الأرض؟

هايدغر: من خلال تجربتنا وتاريخنا الإنسانيين. وحسبما أعلم. فأني أعتقد أن شيئا أساسيا وكبيرا لم يولد ولم ير النور إلا لأن الإنسان له وطن HEIMAT وأنه متجذر في تراث معين: الأدب اليوم مثلا. تخريبي وتدميري بشكل واسع شبيغل: «كلمة» «تخريبي» «تقلتنا هنا. ومن جملة الأسباب الداعية لذلك. هو أن كلمة «عدي» أخذت منك ومن فلسفتك معنى سيقاه جد متسع. ونحن تصدم عندما نسمع كلمة «تخريبي» منقولة إلى الأدب. والتي بإمكانك. بل عليك أن تعتبرها كما لو أنها جزء من هذه العدمية.

هايدغر: يوتي أن أقول إن الأدب الذي أنا أتحدث عنه ليس عديما بالمعنى الذي استعمل فيه هذه الكلمة

شبيغل: أنت ترى بوضوح. وقد قلنا لك ذلك بهذه العبارات. بأن هناك حركة عالمية تقود أو قد تكون قادت إلى ظهور دولة تقنية مطلقة؟ هايدغر: نعم.

شبيغل: حسن. إذن هناك سؤال يطرح بطبيعة الحال. هل لا يزال باستطاعة الكائن البشري أن يكون له تأثير على تسبيح هذه الأحداث التي لابد أن تحدث. أو أن بإمكان الفلسفة أن يكون لها تأثير أو الإثنان معا. في نطاق أن الفلسفة تقود الفرد أو عدة أفراد إلى القيام بفعل محدد؟

هايدغر: إذا ما أنتم سمحتم لي بإجابة مختصرة أو ربما شاملة. غير أنها ناتجة عن تفكير طويل فإني أقول بأن الفلسفة ليس بإمكانها أن تنتج حدثا فوريا يغير الوضع الراهن للعالم. وهذا لا يقتصر فقط على الفلسفة. وإنما هو يعني أيضا كل ما يتصل بالمشاغل وبالتطلعات المتصلة بالإنسان فقط وحده الله يمكن أن يجنبنا لم تتبع لنا غير محاولة واحدة وهي أن نعد في الفكر وفي الشعر إمكانية لظهور الآلهة أو لغيابها في تدهورها. أن ندهور أمام الآلهة الغائبة

شبيغل: هل هناك علاقة بين فكرك وظهور الآلهة؟ هل هناك في تفكيرك. علاقة سببية؟ وهل تعتقد أن تفكر في هذه الآلهة بطريقة تجعلها تأتي إلينا؟

هايدغر: نحن ليس بمقدورنا أن نأتي بها بالفكر. بمقدورنا على المستوى الأفضل أن نوقف إمكانية ما لانتظارها شبيغل: لكن هل باستطاعتنا أن نساعد على ذلك؟

**في الفكر الفلسفي
تهيمن إرادة علاقة
رفيعة وسامية حتى
أن كل المفكرين
يقولون الشيء ذاته.
غير أن هذا الشيء
ذاته جذ جوهري
وجذ ثري حتى أن
مفكرا بمفرده ليس
قادرا على استنفاذه.
وكل واحد لا يقوم إلا
بأن يرتبط بالآخر
ارتباطا أشد متانة.**

ليس لا شيء» غير أنه خلاص الإنسان مما أنا سميته في «الوجود والزمن» بـ «حبوط المسعى» إلى جانب الموجود. التفكير حول ما هو أصبح اليوم جزءاً من الأعداد لهذه الإمكانية والذي كنت قد تحدثت عنه.

شبيغل: ولكن في هذه الحالة، لا بد أن تأتي المساعدة من الخارج مرة أخرى، من آلهة أو أي واحد آخر. إذن، منفردا، وبالعتماد على قواها الخاصة، ليس بإمكان الفكر أن يكون له تأثير اليوم؟ مع ذلك، هذا التأثير حدث من قبل، بحسب رأي المعاصرين، وبحسب رأينا نحن كما نعتقد ذلك...

هايدغر: لكن ليس بصفة مباشرة.

شبيغل: لقد ذكرنا كانط، وهيجل، وماركس لأنهم كانوا مؤلدين لحركة. لكن من لا يبينت أيضاً، انطلقت محركات لتقدم الفيزياء الحديثة، وبالتالي ولادة العالم الحديث بصفة عامة. نحن نعتقد أننا سمعنا قبل قليل أنك قلت إنك لا تعمل على تأثير هذا الصنف...

هايدغر: أكثر منه في مجال الفلسفة. إن الدور الذي كانت تلعبه الفلسفة حتى يومنا هذا بدأت العلوم تلعبه في الوقت الراهن ولكي نوضح بما فيه الكفاية كلمة «تأثير» الفكر، فإنه يجدر بنا أن ننصق أكثر في السؤال وأن نسال ماذا يمكن أن يعني هنا «تأثير» و«يكون تأثيره». وسنكون بحاجة أن نميز بوضوح بين (ANTOSS) (دفع) و(FOERDERUNG) (عائق ومائع) و(MITHILFE) (إسعاء ومساعدة). بعد ذلك السؤال الذي يطرحه مبدأ العقل يمكن أن يتموضع بما فيه الكفاية. الفلسفة في العلوم الخاصة: السايكولوجيا، (المنطق، وعلم السياسة) شبيغل: وما الذي أخذ مكان الفلسفة الآن؟

هايدغر: السيبرينيتيقا (علم التحكم).

شبيغل: أم الإنسان التقني الورع الذي يظل منفتحاً؟

هايدغر: لكن هذا لا يمت للفلسفة بأية صلة.

شبيغل: ما هو إذن؟

هايدغر: اسمي هذا الفكر الآخر.

شبيغل: نسمي هذا الفكر الآخر. هل بإمكانك أن تبلور هذا بشكل أوضح؟

هايدغر: هل تفكرون في الجملة التي تختم محاضرتي

«التقنية كسؤال» (DIE FRAGE NACH DER TECHNIK).

هايدغر: إعداد الإمكانية يمكن أن تكون الفجدة الأولى العالم لا يمكن أن يكون ما هو وكما هو بالنسبة للإنسان. غير أنه لا يمكن أن يكون دون الإنسان وهذا يعود، بالنسبة لي، إلى أن كلمة تأتي من بعيد، محملة بالعديد من المعاني، واليوم هي أصبحت مهذلة، وأسفي ذلك «الوجود» هي بحاجة إلى الإنسان لإظهارها، ولتشكيلها، ولصياغتها إن جوهر التقنية، أراه في ما أنا أسميه بـ GE-STELL، وهي عبارة عادة ما تستعمل بشكل سيء، أو بشكل مثير للسخرية. إن هيمنة GE-STELL تعني ما يلي: الإنسان يتحمل المرافقة، ومطلب أمر من قوة تتجلى في التقنية، والتي لا يمكن أن تسيطر على نفسها. الفكر لا يزعم أنه باستطاعته أن يفعل أزيد من ذلك. الفلسفة لم تعد تتحمل أكثر مما في استطاعتها تحمله. لقد استقرت قواها

شبيغل: في الزمن الماضي - وليس فقط في الزمن الماضي - اعتقدنا أن الفلسفة لها نتائج غير مباشرة أو نادرا ما تكون لها نتائج مباشرة، غير أنه بإمكانها أن تكون لها كثير من النتائج غير المباشرة، وأنها أحدثت تيارات جديدة. وإنما نحن اقتصرنا على الألمان وحدهم، وذكرنا الأسماء الكبيرة مثل كانط، وهيجل وحتى نيتشه، من دون حتى ذكر ماركس، في حين أنه باستطاعتنا أن نقدم الدليل على أن الفلسفة، من خلال طرق متعرجة، كان لها تأثير هائل. هل تريد أن تقول الآن أن هذا التأثير للفلسفة انتهى؟ وعندما تقول إن الفلسفة القديمة ماتت، وأنها لم تعد موجودة، فهل هذا يعني أنك تفكر في نفس الوقت أن تأثير الفلسفة، إذا ما كان لها تأثير، فإن هذا التأثير لم يعد موجوداً؟

هايدغر: فكرة أخرى يمكن أن يكون لها تأثير غير مباشر، لكن ولا واحداً من التأثيرات يمكن أن يكون مباشراً بطريقة تجعلنا نقول إن الفكرة «تحدث» تغييراً في وضع العالم. شبيغل: الممذرة، نحن لا نريد أن نتفلسف، وليس باستطاعتنا أن نفعل ذلك على أية حال. غير أننا نلمس هنا الصلة بين السياسة والفلسفة، لهذا أسمع لنا أن نجرأ إلى هذا الموقع في مثل هذا الحوار. كنت تقول قبل قليل إن الفلسفة والفرد لا يمكنهما أن يفعلا خارج...

هايدغر: (مقاطعا) ... خارج الإعداد لإمكانية أن نظل - مفتوحين لردود أو لتغيب المطلق. واختبار هذا التغيب

التساؤل هو تقوى الفكر؟

شبيغل: لقد عثرنا في الدرس الذي ألقينته حول نيتشه على جملة يمكن أن تكون مضيقاً بالنسبة لنا. وفي هذه الجملة، أنت تقول: لأنه في الفكر الفلسفي تهيم إرادة علاقة رفيعة وسامية حتى أن كل المفكرين يقولون الشيء ذاته. غير أن هذا الشيء ذاته جد جوهري وجد ثري حتى أن مفكراً بغيره ليس قادراً على استغفانه. وكل واحد لا يقوم إلا «بأن يرتبط بالآخر ارتباطاً أشد متانة». غير أن هذا الحصن الفلسفي، يبدو بالنسبة لك، وكأنه وصل إلى الإكمال.

هايدغر: انه اكتمل. وهذا لا يعني أنه أُلغى بالنسبة لنا، لكنه حاضر، مرة أخرى، بحق، في الجوار. كل العمل الذي

قممت به في دروسي خلال الثلاثين سنة الأخيرة لم يكن بالأساس غير تفسير للفلسفة الغربية. والصعود إلى نقاط الإنطلاق بالنسبة لتاريخ الفكر، والعصر الذي علينا أن نتخلى به في التفكير حول المسائل التي لم تصبح بعد قضية منذ الفلسفة الإغريقية، وكل هذا، لا يعني الإسلاخ عن الإرث. غير أنني أقول طريقة التفكير المتصلة بالآثر الميتافيزيقي التي اكتملت مع نيتشه لا تمنحنا مطلقاً إمكانية للتفكير الذي يهدف إلى تعلم الخطوط العامة للعصر التقني الذي بدأ الآن.

شبيغل: لقد تحدثت قبل عامين في حوار مع كاهن بوني عن «طريقة جديدة في التفكير» وقلت إن هذه الطريقة الجديدة ليست «في الوقت الراهن ممكنة إلا بالنسبة لقلة قليلة من الناس»، هل تريد أن تقول من خلال هذا إن عدداً قليلاً من الناس وحدهم قادرون أن يمتلكوا بالنسبة لك، الرؤى الممكنة والضرورية؟

هايدغر: «أن يمتلكوا» في المفهوم الأصلي، أي يهدروا بطريقة ما على قول ذلك...

شبيغل: نعم، لكن النقل، لكي يكون هناك إنجاز، ودائماً في هذا الحوار مع البونزي، هذا ما أنت لم توضحه بشكل مقنع... هايدغر: ليس باستطاعتي أن أوضح ذلك أنا لا أعرف شيئاً عن «التأثير» الذي يمكن أن يحدثه هذا الفكر ويمكن أيضاً أن يفوق الفكر اليوم صاحبه إلى الصمت، لمنع الفكر من أن يتلاشى ويتبخر في ظرف عام. ويمكن في حالة أخرى أنه لابد من مرور ثلاثمائة سنة حتى يكون له تأثير

شبيغل: نحن نفهم جيداً ما تقول. فقط، بما أننا لن نكون في عداد الأحياء بعد ثلاثمائة سنة، لكننا نعيش الآن وهنا، فإن الصمت ممنوع علينا. نحن رجال السياسة أو أنصاف السياسيين، والموظفين، والصحافيين ألخ... علينا أن نتخذ قرارات من دون توقف. وعلينا أن نتدبر أمرنا مع النظام الذي نعيش فيه، وعلينا أن نراقب الباب الضيق الذي يفتح على الإصلاح، والأكثر ضيقاً على الثورة. نحن نترقب النجدة من الفلسفة، نجدة غير مباشرة بطبيعة الحال، نجدة تأتي إلينا ملتوية. وما هو الفيلسوف يقول لنا: ليس باستطاعتي مساعدتكم.

هايدغر: لأنني بالفعل لا أستطيع ذلك

شبيغل: وهذا لا يمكن إلا أن يحبط من هو ليس فيلسوفاً.

هايدغر لا أستطيع ذلك لأن الأسئلة جد صعبة حتى أن هذا يمكن أن يسير في الاتجاه المعاكس لعمل الفكر، وأن يتحول إلى شكل من أشكال التضميريات الرسمية، أو إلى وعظ وإرشاد، أو إلى توزيع لعلامات أخلاقية. ربما نجراً على أن نقول ما يلي: سن الهممة الكونية للوجود غير الفكر فيه للتقنية يتطابق مع السمة المؤقتة وغير الظاهرة للفكر الذي يحاول أن يشرح في البحث عن ما هو غير مفكر فيه.

شبيغل: ألا تجعل نفسك في عداد الذين بإمكانهم أن يسيروا إلى الطريق إذا ما استمع لهم فقط؟

هايدغر: لا أنا لا أعرف أي طريق يقود إلى تغيير بطريقة فورية للوضع الحالي للعالم، حتى لو

نحن افترضنا أن هذا التغيير ممكن بالنسبة للناس لكن يبدو لي أن محاولة التفكير يمكن أن توفيق الإمكانية التي كنت قد تحدثت عنها من قبل، وتوضيحها وتؤكد.

شبيغل: هذا جواب واضح— لكن هل بإمكان الفكر، أو هل له الحق في أن يقول: انتظروا قليلاً، من الآن وحتى انقضاء ثلاثمائة سنة، يمكن أن تكون لنا فكرة؟

هايدغر: هذا لا يعني بكل بساطة أن نتنظر إلى أن يتمكن الإنسان من بلورة فكرة ما بعد ثلاثمائة عام، وإنما يعني أن نطلق من الخطوط العامة للزمن الراهن، والتي بالكاد تم التفكير فيها أو أن نفكر في الزمن الآتي قبل حلوله من

دون ادعاءات تنبؤية. أن تفكر. هذا لا يعني أننا لا نفعل شيئاً فالفكر هو في حد ذاته الفعل في الحوزة مع العالم الذي له مفهوم المصور. ويبدو لي أن الشمين الذي يعود مصدراً إلى الميتافيزيقا، بين النظرية والفعل (PRAXIS)، وتصور تنقل يتم بين هذا وذلك، يقطع الطريق على فهم ما أنا أقصد بـ «فكر» وربما أحيلكم إلى درسين أصدرتهما عام ١٩٥٤ تحت عنوان: «كيف نحصد ماهية التفكير؟». ربما هو أيضاً إشارة من زمننا هذا بأن هذا الكتاب الذي تضمنه الدرس هو المقروء أقل من كل ما أصدرت من كتب.

شبيغل: لنعد إلى نقطة الإنطلاق. هل من المحتمل أن نرى في القومية -الاشتراكية، من جانب الإنجاز لـ«اللقاء الكوني»، ومن جانب آخر، الاحتجاجات النهائية، الأسوأ، والأقوى والأضعف في نفس الوقت ضد لقاء «التقنية في بعدها الكوني» مع إنسان العصور الحديثة؟ ظاهرياً تحصل شخصياً، معارضة، بحيث أن الكثير من الإنتاجات الثانوية لنشاطك لا يمكن أن تفسر إلا على النحو التالي: من خلال أجزاء من كيانك لا تلمس النواة الفلسفية، أنت تتحدث بكثير من الأشياء، أنت تعلم فيلسوف أنها ليست مقنعة، أشياء مثل «وطن» و«تجنّد»، كيف يتوافقان معاً، التقنية الكونية والوطن؟

هايدغر لا أقول هذا يبدو لي أنكم تنظرون إلى التقنية كما لو أنها طريقة مطلقة إلى حد ما. وأنا لا أرى وضع الإنسان في عالم التقنية الكونية كما لو أنه فريسة لشقاء لا يمكن أن ينقذ نفسه منه. أنا أرى بالأحرى أن عمل الفكر هو أن يساعد، في حدوده بطبيعة الحال، على أن يتوصل الإنسان إلى الدخول بما فيه الكفاية في علاقة مع وجود التقنية. وقد ذهبت القومية الاشتراكية فعلاً في هذا الاتجاه. غير أن تفكير زعمائها وقادتها ومنظريها كان باناساً وفكرياً بحيث أنه لم يتوصل إلى عقد علاقة بينة وواضحة حقاً مع ما يحدث اليوم، والذي كان في طريقة إلى أن يتحقق منذ ثلاثة قرون

شبيغل: هذه العلاقة البينة والواضحة هل يمتلكها الأمريكيون اليوم؟

هايدغر: لا يمتلكونها هم أيضاً. إنهم لا يزالون مكبلين بفكرة هي باسم البراغمية، تسير العمليات والاختبارات التقنية. غير أنها في الوقت ذاته تقطع الطريق على التفكير

في ما يخص التقنية الحديثة. مع ذلك هناك في الولايات المتحدة الأمريكية، وهنا وهناك، محاولات للتخلص من الفكر البراغماتي والوضعي. ومن هو الذي من بيننا يستطيع أن يؤكد أنه ستظهر في روسيا أو في الصين تقاليد قديمة للفكر ستساهم في أن تتيح للإنسان علاقة حرة مع العالم التقني؟

شبيغل: لكن إذا لم يكن هناك أحد يمتلك هذا، وبما أن الفيلسوف لم يمكنه أن يمنح ذلك...

هايدغر: إلى أي حد يمكن أن أصل بمحاولة تفكير، وبأية طريقة سوف تتقبل في المستقبل، وسوف تتحول إلى أي نوع من الثمار، هذه أمور ليس باستطاعتي أن أحسم فيها. محاضرتي التي تعود إلى عام ١٩٥٧، والتي كتبتها بمناسبة احتفالية ديوبل جامعة فرايبورغ تحت عنوان «مبدأ الهوية» هي الفرصة الأكثر قرباً من الناحية الزمنية، والتي تجرت فيها على أن أخطو إلى الأمام بضع خطوات مبيناً إلى أي حد تنفتح المحاولة التالية أمام فكر يسعى أن يتعلم أين يكمن جوهر التقنية الحديثة: أن يعرف إنسان العصر التقني علاقته مع الكلمة التي تتطلبه وتلتمسه، كلمة ليست فقط موهوبة لكي يسمعها، لكنه عليه، أكثر من ذلك، أن يكون له مكان فيها أن يفكر بنهض على علاقة لا مناص منها مع شعر هولدرلين إن هو لدراين ليس بالنسبة لي شاعراً عادياً تكون أعماله مثل أعمال آخرين موضوعاً لمؤرخي الأدب. إنه بالنسبة لي، الشاعر الذي ينتظر الآلهة، والذي عليه إذن ألا يظل مجرد موضوع للدراسات الهولدرلينية (نسبة لهولدرلين)، سجين تصورات التاريخ والأدب

شبيغل: على ذكر هولدرلين -اسمح لنا بأن نستشهد بك مرة أخرى. في الدرس الذي خصصته لنبحثه، قلت إن «الصراع الشهير بالتنوع بين ما هو ديونيسي (نسبة إلى ديونيسوس) وما هو أبولوني (نسبة إلى أبولون)، الجنون المقدس، والعرض المعتدل، يأوي قانون أسلوب هو القدر التاريخي للشعب الألماني، وعلى هذا القانون أن يجدنا مستعدين ومهيأين للعبور على الشكل الذي يقابله وينسجم معه. هذا التعارض ليس صيغة لكي تسمح لنا بكل بساطة بوصف الأحداث «الثقافية». لقد طرح كل من هولدرلين ونيتشه في هذا الصراع سؤالاً على الألمان أمام عملهم الذي

يهدف إلى العثور على وجودهم في التاريخ. هل سنفهم هذه الإشارات؟ هناك شيء مؤكد: التاريخ سينتقم منّا إذا نحن لم نفهمه. نحن لا نعرف العام الذي كتب فيه هذا. ونحن نتعتقد أنه يمكن أن يكون ذلك عام ١٩٣٥

هايدغر الفقرة التي استشهدتم بها. توجد دونما شك في الدرس الذي ألقيته حول نيتمشه

«إرادة القوة كفن». وذلك بين عامي ١٩٣٦-١٩٣٧. لكن من المحتمل أن تكون هذه الجملة قد قيلت في سنوات لاحقة..

شبيغل: حسن. هل بإمكانك أن تعلق على هذه الجملة؟ ذلك أن هذه الجملة تقودنا من المسار العام والشامل إلى المصير الملموس للأمان..

هايدغر بإمكاننا أيضاً أن أقول أن ما ورد في الجملة بهذه الطريقة. فنعاني هي انه فقط انطلاقاً من نفس الموقع العالمي حيث ولد العالم التقني الحديث. يمكن أن يُعدّ تحولاً. وأن هذا التحول لا يمكن أن يحدث ببني بؤذية الزّان أو أي تجارب أخرى حصلت في الشرق إن تحول الفكر بحاجة الى مساعدة الأثر الأوروبي أو مكتسبه الجديد ان الفكر لا يتغير إلا من فكر له نفس المصدر. ونفس الهدف

شبيغل. في المكان ذاته حيث ولد العالم التقني. هل تعتقد .

هايدغر إن يتمّ التجاوز بالمعنى الهيجلي (نسبة الى هيجل) للكلمة. وليس الأبعاد. ولكن بواسطة الإنسان وحده

شبيغل وهل تعتقد أن الألمان بصفة خاصة لهم هنا عمل خاص؟

هايدغر: نعم. بذلك المعنى. معنى الحوار مع هولدرلين.

شبيغل. وهل تعتقد أن الألمان لهم أهمية محدّدة لمثل هذا التحول؟

هايدغر أفكر في الوشيجة التي بداخل اللغة الألمانية مع لغة الإغريق ومع ماضيهين وهذا ما يؤكد لي الفرنسيون دائماً فعندما يشرع الفرنسيون في التفكير. فإنهم يتكلمون اللغة الألمانية. وهم يؤكّدون أنهم لا يستطيعون ذلك

اعتماداً على لغتهم

شبيغل: هل بهذا تفسّرون التأثير القوي الذي تباشره فلسفتك في البلدان التي تتكلم لغات مشتقة من اللغة اللاتينية. خصوصاً لدى الفرنسيين؟

هايدغر. لأنهم يرون أنه بكل علانيتهم الكبيرة. فإنهم لا يتوصلون إلى أي شيء في عالم اليوم. عندما يكون الأمر متعلقاً بفهم هذا الأخير في مصدر وجوده أن ترجمة الأفكار صعبة وعسيرة مثلاً هي صعبة وعسيرة ترجمة الفوائد الشعرية. بإمكاننا على أقصى تقدير أن نشرحها. حالماً نسرع في الترجمة. يتغير كل شيء تغيراً كاملاً.

شبيغل. فكرة لا تبعث على الارتياح أبداً..

هايدغر الأفضل أن نتعامل مع هذا الشعور. أي عدم الارتياح بجديّة على مجال واسع. وإن نفكر في النهاية في كل المحصّلات والنتائج التي يفضي لها التحول الذي طرأ على الفكر الإغريقي عندما وقعت ترجمته إلى لاتينية روما. وهو حدث لا يزال حتى يومنا يمنع عنّا الدنو والاقتراب الذي نحن بحاجة إليه لنفكر بوفاء وإخلاص في الكلمات الأساسية والوجودية للفكر الإغريقي...

شبيغل نحن نفضّل دائماً أن ننتقل من النظرة التفاضلية. وأن نقول بأن هناك شيئاً يمكن أن يبلغ. وأيضاً يترجم. ذلك أنه إذا ما كان لا بد أن نخفي عن هذا التفاضل الذي يجعلنا نعتقد أن محتويات الفكر يمكن أن تبلغ إلى ما وراء حدود اللغة. فإن الإقليمية الضيقة الأفق هي التي تصبح مهدّدة لنا في هذا الحين.

هايدغر هل أنتم تسمّون الفكر الإغريقي. لكي نشير إلى الاختلاف مع طريقة التصوّر لدى الامبراطورية الرومانية. «بروفانسياليا». أي إقليمياً ضيقاً» الرسائل الأدبية يمكن أن تترجم إلى جميع اللغات العلوم. أعني بذلك أيضاً بالنسبة لنا نحن اليوم

علوم الطبيعة. مع الفيزياء الرياضية كعلم أساسي وجوهري. يمكن أن تترجم إلى جميع لغات العالم. وتحدد. ليس ترجمة. بل بإمكاننا أن أقول أنها نفس اللغة الرياضية التي يتكلم بها الجميع ونحن نلامس هنا مجالاً

هذا لا يعني بكل

بساطة أن نتنظر إلى

أن يتمكّن الإنسان من

بلورة فكرة ما بعد

ثلاثمائة عام. وإنما

يعني أن نتطرق من

الخطوط العامة للزمن

الراهن. والتي بالكاد

تم التفكير فيها أو أن

نفكر في الزمن الآتي

قبل حلوله من دون

ادعاءات تنبؤية. أن

نتفكر. هذا لا يعني أننا

لا نفعل شيئاً. فالفكر

هو في حد ذاته الفعل

في الحوار مع العالم

الذي له مفهوم المصير.

ويبدو لي أن التمييز،

الذي يعود مصدره إلى

الميتافيزيقا، بين

النظرية والفعل

وثقة التراث الكبير. أن يحشر نفسه في ما يتعلق بإعطاء إشارات من هذا الصنف. ومن أين له الحق في ذلك؟ في مجال الفكر. ليس هناك تصريحات يمكن أن تكون دالة على السلطة والثفوذ. المقياس الوحيد الذي يناسب الفكر هو أن يأتي من الشيء ذاته المفكر فيه. ولكن هذا الشيء هو الذي يتوجب علينا أن نساخه قبل كل شيء. ولكي ندرک هذه الوضعية، يتحتم علينا قبل كل شيء أن نكتشف عن تلك التي توجد بين الفلسفة والعلوم التي تظهر نجاحاتها العملية والتقنية

اليوم. وبشكل متزايد، علم الفكر في مفهوم الفكر الفلسفي. لهذا السبب. وفي هذا الموضوع الذي وضع فيه الفكر، حتى إزاء عمله ذاته، نحن نعاني ريبة، يغذيها الوضع القوي الذي تتمتع به العلوم تجاه هذا الفكر الغريب الذي عليه أن يمنع نفسه من أن يعطي جوابا اليوم على الأسئلة العملية المتصلة بمفهوم العالم.

شيفيل: سيادة الأستاذ، في مجال الفكر، ليس هناك تصريحات دالة على السلطة والثفوذ أو هي توهي بذلك. ليس بإمكاننا إذن أن نندهش لأن الفن الحديث يجد صعوبة في الإدلاء بتصريحات من هذا النوع. مع ذلك أنت تصفه بـ«التخريبي» الفن الحديث يعتبر نفسه غالبا فناً تجريبياً. والأعمال التي تمت إليه بصلة هي محاولات...

هايدغر: أحب أن أتعلم منكم بكل طيبة خاطر... شيفيل: هي محاولات للخروج من وضع العزلة التي يعيشها الإنسان والفنان، ومن بين هذه المحاولات المائة، هناك محاولة ناجحة بين وقت وآخر...

هايدغر: وهذا هو السؤال الكبير: أين يكمن الفن؟ وأين مكانه؟

شيفيل: ولكن هنا، أنت تطالب الفن بشيء لا تطالب به حتى الفكر...

هايدغر: أنا لا أطلب شيئا من الفن أقول فقط أن هناك سؤالا وهو أن نعرف ما هو المكان الذي يحتله الفن.

شيفيل: إذا لم يعرف الفن مكانه، فهل هذا يعني أنه «تجريبي»؟

هايدغر: ألفوا هذه الكلمة. لكن أود أن أقول بكل وضوح

واسعا، ومن الصعب الإحاطة به...

شيفيل: ربما يكون هذا جزءا من موضوعنا: نحن نعيش الآن، وبإمكاننا أن نقول ذلك دونما مبالغة. أزمة النظام الديمقراطي البرلماني. وهذا نعيشه منذ وقت طويل. ونحن نعيشه هنا في ألمانيا بصفة خاصة، لكنه لا يوجد فقط في ألمانيا. فنحن نجده أيضا في البلدان الكلاسيكية الديمقراطية، أي في بريطانيا وأمريكا. في فرنسا لم نعد نسمي ذلك أزمة. والآن سؤالنا: هل بإمكاننا أن ننتظر رغم ذلك، من المفكرين، حتى

ولو كان ذلك بشكل ثانوي، إشارات لكي يقول لنا أما أن يتم تعويض هذا النظام بنظام جديد، وما هي نوعية هذا النظام، أو أن إصلاحا ما يمكن أن يكون ممكنا، وكيف يمكن أن يكون ممكنا؟ والآن فإننا نظل عند هذا الحد الذي يقول بأن الإنسان الذي لم يكن في مدرسة الفلسفة - وهذا هو الحال الطبيعي للذين يسكرون بزمام الأمور (حتى ولو أنهم لا يقررون ماهية هذه الأمور التي يسكرون بزمامها - والذين هم أنفسهم سجناء هذه الأمور) يخطئ إذن في النتائج التي يتوصل إليها، بل ويحدث انقطاعات مربعة في أجوبته. إذن أليس على الفلسفة مع ذلك أن تقبل البحث عن أفكار حول الطريقة التي ينظم بها الرجال الحياة المشتركة بين الناس في هذا العالم الذي جعلوه هم أنفسهم عالما تقنيا، والذي ربما كان أقوى منهم؟ أليس لنا الحق مع ذلك أن ننتظر من الفلسفة أن تمدنا بإشارات حول الطريقة التي تعرض بها حياة محتملة، وهل سيلحق بالفيلسوف ضرر ما يتصل بمهنته، حتى لو كان هذا الضرر طفيفا، وبمهيته إذا ما تكلم حول

مسائل كهذه؟

هايدغر: إلى أبعد مدى يمكن أن أرى، الفرد ليس باستقامته بواسطة الفكر أن تكون له نظرة جد دقيقة وجد صائبة حول العالم في شموليته حد أنه يمكن أن يقدم إشارات عملية حول ما الذي يجب عمله والقيام به، خصوصا في مواجهة العمل على العقور قبل كل شيء على قاعدة للفكر ذاته. مثل هذا الأمر كثير على الفكر متى ما تبقت جدبته ورضانته موضع احترام

الهوامش

- ١ - هذا «المنشور» المتعلق باليهود، والذي يطالب بمنع دخول اليهود إلى الجامعة، أساساً وعلانية، ومن مبادرة من جمعية الطلبة الألمان (DEUTSCHER STUDENT BUND). ونشر نشر على هذا المنشور، نقل من الفوارق في كل جامعات الرايخ الثالث خلال الأشهر التي سبقت استيلاء هيتلر على السلطة (٢٠ يناير / شباط ١٩٣٣) وبالخصوص خلال الأشهر التي أعقبت ذلك. ولم يكن هذا المنشور شريعياً، إنما أن أغلب حكومات المقاطعات كانت قد سحبت من جمعية الطلبة الألمان (حيث كان القوميون الاشتراكيون يمثلون الأغلبية المطلقة منذ المؤتمر الوطني للجمعية المذكورة الذي انعقد في صيف ١٩٣١ بمدينة «GRAZ» بالنسبة كما تمثيل رسمي تعديداً (أي جمعية الطلبة الألمان) تشترك القابض. وذلك برفضها قبول طلبة ألمان ضمن أعضائها، وفتحها لآداب العضوية أمام الطلبة النمسويين في نفس الوقت. وقد تغير الوضع القانوني في ٢٥ أبريل / نيسان ١٩٣٣ مع صدور القانون «المناهض للفاشي» في عدد الطلبة في المدارس والجامعات الألمانية. فمن جهة أعلن أن «جمعية الطلبة الألمان» أنها ممثلة لكل الطلبة الألمان مقسمة بذلك كل الجمعيات الأخرى من جهة أخرى حذرت القانون نسبة الطلبة اليهود الذين يمكن قبولهم في الجامعات ألياً باسمه بجمعة اليهود الذين يعيشون في ألمانيا، وفي ١٩٣٥ وقد تبع هذا القانون بقانون آخر صدر يوم ٤ يوليو / تموز ١٩٣٣، بنظم مصير الأستازة. وقد سمي هذا القانون «بالقانون بإعادة تنظيم الوثائق»، والذي امتد إلى العاملين في الجامعات، من الأساتذة وغيرهم ويقضي القانون اليهود والعناصر «المشتك بها سياسياً»، ويمنع عن هؤلاء حق التدريس مستفيداً فقط أولئك الذين يولون منذ عام ١٩١٨
- ٢ - خلال مؤتمرها الذي انعقد عام ١٩٣٢ في شكنة مسكورة بـ «KONI GSBERG»، أقرت جمعية الطلبة الألمان مبدأ تعيين القادة من قبل الهيئات العليا. وقد أصبح هذا القرار مبدأ عاماً في كل الجامعات الألمانية ابتداءً من شهر أكتوبر / تشرين الأول عام ١٩٣٢
- ٣ - فريدريك نومان (١٨٦٠-١٩١٩) قن بروتستانت، نائب في مجلس «هامبورغ» بعد أن كان عضواً في «الرايشتاغ» عام ١٩٠٧. وهو مؤلف كتابين هاشين، والمسائل الأساسية الذي طرحه في سجل دراساته هو التالي: كيف نوجد داخل ألمانيا نفسها بورجوازية وطنية وبرولتارية أكثر إليه، «بأى» اشتراكية وطنية.
- ٤ - إدوارد سرباننجر (١٨٨٢-١٩٦٧)، تلميذ ميلههالم ديبلتاي (DILTHY)، أنجز أعمالاً ودراسات عن غوته وميبلت وفي عام ١٩٢٤ ألف كتاباً عن «الفنان الشيوخ» ببيع منه ١٠٠.٠٠٠ نسخة وفي عام ١٩٣٣، قدم استقالته من جامعة برلين غير أن، هذه الاستقالة لا تقلل وعقب محاولة الإغتيال التي تخبر لها هيتلر يوم ٢٠ يوليو / تموز ١٩٤٤، تم إبقائه وأورع السجن.
- ٥ - تيسين هو مطالب به بصفة خاصة من البديعاجي ارنتسكوت، الذي انتخب في نفس هذا العام، ١٩٣٣، عميداً لجامعة فرانكفورت في نفس الوقت الذي كان عميداً للحريرية القومية الاشتراكية «Volk in Werden»، والتي هاجمت بشدة هايدغر في السنة التالية وفي كتاب له حمل عنوان «NATIONALPOLITISCHE ERZIEHUNG»، الذي ظهر عام ١٩٣٣، دافع كريك عن ضرورة تقسيم الجامعة إلى معاهد مهنية، يكون لكل واحد اختصاص محدد.
- ٦ - «Privat Dozent»، هو لقب أستاذ باحث لطروحة (HABILITIERT) غير أنه لم يصبح بعد أستاذاً تدعو جامعة لكي يكون أستاذ كرسي «خارجياً» في البداية، ثم «عادياً»، في ما بعد.
- ٧ - ألبير ليوشلا وغيره ولا عام ١٩٤٤، وقتل رمياً بالرصاص في ٢٦ مايو / أيار عام ١٩٣٣ من قبل الجيش الفرنسي الذي كان قد احتل «الروهر» آنذاك. وقد اعتبره القوميون الاشتراكيون رمزا من رموزهم الكبيرة رغم أنه لم يختصم لا من قريب ولا من بعيد لحركتهم

أنتني لا أرى ما هو الطريق الذي يشير إليه الفن الحديث، خصوصاً في العتمة التي نحن فيها. في ما يخص المكان حيث يدرك، أو على الأقل يبحث وهذا ما يجسد خصوصية الفن

شيفغل، الفنان أيضاً لا يجد التزاماً في ما قد تم نقله، بإمكانه أن يجد هذا شيئاً جميلاً وأن يقول أنه بإمكاننا أن نرسم كما هو الحال قبل ستمانية عام، أو قبل ثلاثمائة عام، أو حتى قبل ثلاثين عاماً

أما اليوم فإنه لا يستطيع، أو أن الفنان يمكن أن يكون المزيّن العبقري، ونعني بذلك هانس فان ميرغون الذي بإمكانه أن يرسم أفضل من الآخرين. لكن هذا لا يمكن أن يتواصل وبالتالي فإن النتيجة هي أن الفنان، والكايت، والشاعر، يجدون أنفسهم في نهاية الأمر في نفس موقع المفكر. كم من مرة علينا أن نقول: أغضض عينيك.

هايدغر، إذا ما كان الإطار الذي نخشاه لكي نضع في مكانه، كلاً من الفن، والشعر، والفلسفة هو «الحياة الثقافية»، فإننا نستطيع عندئذ أن نضع موضع سؤال الحياة الثقافية، وأيضاً ما تعنيه كلمة «ثقافة». ذلك أن التامل في الشيء الذي يطرح سؤالاً أو يولده، يدخل هو أيضاً ضمن أعمال الفكر. هذا الفكر الذي ليس باستطلاعته حتى أن يفكر إلى نهاية الضيق الذي يوجد فيه غير أن المشكلة اليوم، وإلى أبعد ما يمكن أن يرى، هي أنه ليس هناك مفكر «كبير» بما يكفي لكي نقول كلمته الفكر فوراً، وتحت شكل واضح وجليّ أمام شئنه، وتضعه على طريقه وبالنسبة لنا نحن الذين نعيش اليوم، الجزء الأكبر الذي علينا أن نفكر فيه هو أكبر من اللزوم، وبالتالي هو أكبر من قدرتنا. وبما يمكن أن نجهد أنفسنا في عبور كهذا بناء طرق ضيقة، لا نذهب إلى بعيد

شيفغل: سيادة الأستاذ هايدغر، نحن نشكرك على هذا الحوار.

* الأستاذ الدكتور غير هاردر ريتز (Gerdhard Ritzer) كان في هذه العترة أستاذ كرسي التاريخ الحديث في جامعة فرايبورغ. وقد تم توقيفه في أول نوفمبر / تشرين الثاني عام ١٩٤٤ عقب محاولة اغتيال دبّرت ضد هتلر في ٢٠ يوليو / تموز ١٩٤٤ وما يتم إطلاق سراحه إلا يوم ٢٥ أبريل / نيسان ١٩٤٥ من قبل الطلعة وقد أصبح غيرهارد ريتز عقب انهيار الرايخ الثالث أستاذاً شرفياً عام ١٩٥٦ ومات عام ١٩٦٧.



سارتر والثقافة العربية

عبد السلام بنعيد العالي *

لعل أول قضية ينبغي طرحها بهذه المناسبة هي التساؤل عن مبررات الاحتفاء بهذه المثوى. فقد يعترض بعضنا متسائلا لماذا لم نلتفت، منذ التسعينيات من القرن الماضي، إلى مفكرين عظام تفصلنا عن ميلادهم أو وفاتهم مضاعفات المائة شأن ديكاوت الذي خلد العالم ذكرى مرور أربعة قرون على ميلاده، أو كنف، الذي ودعنا قريبا ذكرى مرور قرنين على رحيله، أو نيتشه، الذي يفصلنا عنه قرن من الزمان... فلماذا يحظى سارتر وحده بهذا الاحتفاء؟ رغم وجاهة هذا الاعتراض، ومهما اختلفنا حول قيمة فكر سارتر فإننا لا نستطيع أن ننكر أن الرجل تمتع عندنا بحضور قوي خلال فترة لا يستهان بها. وقبل أن نتساءل عن طبيعة ذلك الحضور، لنقل أنه شكّل، وربما أكثر من كل هؤلاء الذين ذكرناهم، جزءا من تراثنا الفكري المعاصر. ربما لا يرجع الأمر بالضرورة إلى سارتر نفسه، وربما يعود، في نهاية التحليل، إلى دار النشر التي روجت له وأعطته وجودا «حقيقيا» في اللغة العربية والعالم العربي. ومهما كانت الأسباب فإن المرء لا يستطيع، بأية حال من الأحوال، أن يؤرخ لفكرنا المعاصر، بل ربما لحياتنا الثقافية والأدبية والسياسية كلها، من غير أن يذكر سارتر ومن اقترن به.

* كاتب وأكاديمي من المغرب

سيكون علينا بطبيعة الحال أن نبرر هذا الزعم ونثبت حدوده خلال هذا العرض، لكن ربما يجب علينا في البدء أن نحدد العنوان ونتمسك عن هذا الـ«نحن» المتساؤل عن علاقته بسارتر. فلنجد على ذلك تواً وسلياً ولنقل إننا لا

نقصد به معنى قومياً أو أية خصوصية متغلقة، وإنما فضاء تاريخياً أصيلاً *un lieu historique* لا ينفلق على ذاته وإنما يرمي في فكر كوني ويتحدد بعوامل متشابكة لعل أهمها عامل اللغة من حيث هي خزان فكري يحدد، في ثرائه وفقره، مدى قدرتنا على الاستجابة إلى المعاصرة.

ولكن، كيف يمكن لإحياء الذكرى أن يكون استجابة إلى المعاصرة؟ هل يتم ذلك باسترجاع القضايا التي طرقتها المفكر للبحث عما إذا كان لها امتداد في حاضرنأ؟ هل يقتضي الوقوف على التأثيرات وتقصى الآثار؟ أم يتعلق فقط بإثبات قيمة واعتراف بدين؟

للإجابة عن هاته الأسئلة ربما اقتضى الأمر أن نقف عند لفظي الذاكرة والذكرى اللذين تعورداً أن نربط بينهما وأن نعلقهما بنمط واحد للزمان هو نمط الماضي. ولا بأس أن نتأسن هنا بإشارة لهايدغر طالما ردها في عديد من محاضراته يؤكد فيها أنه «في البدء لم يكن لفظ ذاكرة ليعني القدرة على إحياء الذكرى واسترجاع الماضي». إن ذلك اللفظ يحيل «إلى النفس بكاملها كاستيعاب باطني دائم لكل ما يخاطب الإحساس بكامله. الذاكرة في أصلها هي الحضرة بالقرب من ... هي أن نظل مشدودين إلى... لا إلى الماضي وحده، وإنما إلى الحاضر، وكل ما سيأتي. إن ما مضى وما هو حاضر وما سيأتي، كل هذا يلتقي في وحدة الحضرة التي تتخذ كل مرة، طابعاً خاصاً».

في هاته الحضرة إذن لا يجمع علينا الماضي بكل ثقله، وإنما ينفجر اندفاعاً نحو المستقبل، أو لنقل إننا لا نحبي الماضي هنا إلا لنبتعد عنه. الحضرة إذن ليست حضوراً وامتلاء وإحياء ووصلاً واتصالاً، وإنما هي كذلك، وربما أساساً، غياب وابتعاد وانفصال.

ليست الذكرى فحسب مناسبة استرجاع وربط للصلة، وإنما هي كذلك مناسبة انفصال وتجديد للانفصال، إنها ليست مناسبة إحياء، فقد تكون أيضاً، وربما أساساً مناسبة دفن جديد

على هذا النحو ينبغي أن نتساءل، بمناسبة هاته المسافة الزمنية التي تبعدنا عن سارتر، عن المسافة المعنوية التي أصبحت تفصلنا عنه. ولعل هذا هو ما يبرر رجوعنا فيما سيتلو إلى أسماء عاصرت سارتر وتعلقت منه ومعها، إلا أنها انفصلت عنه ك ر . بارط وم . فوكو ول. ألتوسير وب. بورديو... ونحن نعتقد أن هذا هو السبيل لإحياء ذكرى سارتر، ولعله أفضل السبل وفاء له. ألم ينعت سارتر بأنه فيلسوف الانفصال؟ *le philosophe de la rupture* ألم تكن فلسفته، وربما حياته سلسلة من الانفصالات: الانفصال عن برغسون، عن جيد، عن النزعة الفردانية اللا انسية، عن الحزب الشيوعي، عن المارو، عن ميرلوبونتي، عن كامو...؟

حتى تثبت الانفصال وحتى نمارسه ينبغي أن نحدد طبيعة الحضور الذي كان لسارتر بيننا. وهنا أستسمح بالمجازفة بهذا الحكم الذي لا شك أنه سيكون في حاجة إلى إثبات وتحديد، وسأبادر إلى القول بأن سارتر لم يحضر بيننا فيلسوفاً.

تقتضي منا هاته العبارة بعض التوقف لتحديد ما واستخلاص معانها. المعنى الأول أن سارتر لم يقرأ عندنا فيلسوفاً. فأضاف إلى محاولاته الأولى حول تعالي الأنا والخيالي والتخيل ونظرية الانفعال، فإن الوجود والعدم ونقد العقل الجدلي لم يجدا صدً كبيراً عندنا. فعدا بعض الصفحات حول النظرة والآخر، ועدا مقدمة الكتاب الثاني التي نشرت مستقلة تحت عنوان «قضايا منهج»، لم يكن لسارتر الفيلسوف بيننا قراء. وربما لم تتجاوز قراءتنا لفلسفته محاضراته العمومية عن «الوجودية نزعة إنسانية»، ومقدمة كتابه في الانفعال، ومقدمة نقد العقل الجدلي.

مهما قلنا عن فلسفة

سارتر، فنحن لا

نستطيع أن ننكر ما كان

لسارتر الفيلسوف من

بالغ الأثر في تغيير

مفهومنا عن الفلسفة،

فمعها لم تعد الفلسفة

بالضرورة تاريخاً

للفلسفة. ولم تعد

بالأولى عملاً أكاديمياً،

ومعرفة، فلسفية.

لقد رسخ سارتر صورة

جديدة عن الفلسفة،

بحيث لم تعد فضاءاتها

هي رحاب الجامعة، بل

إنها لم تعد معه

اختصاصاً ووقفاً على

نخب. ولعله، من بين

الفلاسفة الفرنسيين،

أول من ردم الهوة التي

ظلت لوقت غير قصير

تفصل الفلسفة عن

الأدب، وتجنس

الأجناس الأدبية داخل

أسوار متغلقة

وصفحاته عن النظرة

بيد أن هذا الغياب لا يقتصر على مدى رواج فلسفة سارتر في سوق القراءة، وإنما يتعداه إلى برامجنا المدرسية بل يطال حضوره عند مفكرينا. وهنا لا بد أن نقف عند شهادة دالة ونعرض لما كتبه المرحوم عبدالرحمن بدوي قائلاً: «لم أكن أعرف لسارتر قبل ١٩٤٥ أية علاقة بالوجودية، لقد قرأت له قبل ذلك كتابه الأول في علم النفس وعنوانه التخيل... وأخر كتاب لسارتر في الوجودية هو الوجود والعدم، ولما قرأته وجدته بعيداً كل البعد عن وجودية هايدغر، وخليطاً من التحليلات النفسية. ومنذ قراءتي له لم أشعر نحو سارتر بأي تقدير من الناحية الفلسفية وعدته مجرد أديب» (١).

لقد اعتبر البعض كلام المرحوم بدوي هذا عدم اعتراف بالدين، هذا إن لم ينظر إليه على أنه علامة على اعتداد بالنفس. لكن ربما أعدنا النظر في هذه الأحكام المتسرعة إن ربطناها بما كتب عن سارتر الفيلسوف في موطنه. أليس ما كتبه أنتوسير، على سبيل المثال، أشد قسوة مما قرأناه الآن؟ يقول الفيلسوف الماركسي: «لم يشارقني الاعتقاد بأن سارتر، ذلك المفكر اللامع، صاحب «الروايات الفلسفية الضخمة» مثل الوجود والعدم أو نقد العقل الجدلي، لم يفهم شيئاً لا فيما يتعلق بهيجل أو ماركس، وبالأولى ما يتعلق بفرويد» (٢).

وحتى الذين لم يذهبوا هذا المذهب ليعتبروا أن كتابات سارتر الفلسفية «مجرد تحليلات نفسية» أو «روايات فلسفية ضخمة»، فإنهم صنفوه ضمن التراث التقليدي للفلسفة. فهذا هايدغر يكتب في الرسالة في النزعة الإنسانية سنة ١٩٤٧ بأن الأمر يتعلق «بلغة جديدة داخل ميتافيزيقا تقليدية» (٣) وهذا فوكو يضع سارتر الفيلسوف ضمن ممارسة غدت متجاوزة، يقول: «لقد ولّى العهد المجيد للفلسفة المعاصرة، عهد سارتر وميرلوبونتي حيث كان يطلب من النص الفلسفي، من النص النظري، أن يجيبك ما الحياة وما الموت؟ ... ما الحرية؟ ... وماذا ينبغي القيام به في الحياة السياسية؟ وكيف ينبغي أن نتصرف إزاء الآخر؟. يظهر الآن أن هذا النوع من الفلسفة لم يعد



دولور

يجري به العمل، وأن الفلسفة، إن لم تكن قد تبخرت، فهي قد تشتت وتبعثرت» (٤).

ما يأخذه هؤلاء على سارتر إذاً أنه لم يقف على مواطن الحدأة الفلسفية، وأنه كان لا يزال يؤمن بإمكانية التعبير عن تعقد العالم عن طريق منظومة من المفاهيم المجردة، كان لا يزال يزعم تحديد معنى الوجود، وتعيين بنية الكائن البشري، وإدراك معنى التاريخ.

بل إن من المعاصرين أمثال دريدا من ينظرون إليه على أنه ظل ميتافيزيقيا غارقا في نزعة إنسانية، وأنه ظل بعيداً عن الحدأة الفكرية، ولم يخرج عن ميتافيزيقا الذاتية وفلسفات الكوجيطو (٥).

لا شك أن في هاته الأحكام شيئاً من القسوة، إن لم نقل من التجني. فهي لا تأخذ بعين الاعتبار مساهمات سارتر الهامة في المجال الفلسفي، ولعل أهمها محاولته فتح الفلسفة الفرنسية، التي كانت غارقة في البرغسونية والكانطية الجديدة، على مكتسبات التحليل الفينومينولوجي. ويكفي أن نذكر هنا نصه الأساس في «مفهوم القسدية عند هوسرل» حيث يعيد النظر في مفهوم الوعي ويعمله «ليس شيئاً آخر غير ما فيه خارج، غير هويته الدائم ورفضه أن يكون جوهر» (٦)، وكذا كتبه الطريف حول تعالي الأنا (١٩٣٦) حيث لا يقدم الأنا كقوة توحيدية ولا يكون له وجود إلا

في المستوى الانعكاسي التأملي، إذ أن الوعي الانعكاسي هو الذي يشكل الوجود من أجل ذاته فيحول دون أن يظل الوعي «حقلاً متعالياً بدون ذات». ولابد أن نذكر هنا أيضاً الأهمية التي أعطاهها سارتر لمفهوم المشروع والخروج والارتقاء في المستقبل في تحديده لزمانية الوجود من أجل ذاته، وكذا مفهومه عن الحرية التي جعلها مرتبطة ببنية الوعي ذاتها، فجعل الإنسان يتعد ذاته. وكلنا يذكر العبارة التي طالما ردها أخذاً عن لوكيبي من أن الإنسان «يكون ما ليس هو، ولا يكون ما هو عليه».

قد يقال إن هاته الحدوس لم تستطع أن تقف على الهزة الفكرية التي ستتبلور في نهاية الستينيات، لذا فإن حضور صاحبها قد ظل ياهتا في هذا المجال. وعلى رغم ذلك، ومهما قلنا عن فلسفة سارتر، فنحن لا نستطيع أن نذكر ما

كان لسارتر الفيلسوف من بالغ الأثر في تغيير مفهومنا عن الفلسفة، فمعه لم تعد الفلسفة بالضرورة تأريخاً للفلسفة، ولم تعد بالأولى عملاً أكاديمياً، و«معرفة» فلسفية. لقد رسخ سارتر صورة جديدة عن الفلسفة، بحيث لم تعد فضاءاً آتياً هي رحاب الجامعة، بل إنها لم تعد معه اختصاصاً ووقفاً على نخب، ولعله، من بين الفلاسفة الفرنسيين، أول من ردم الهوة التي ظلت لوقت غير قصير تفصل الفلسفة عن الأدب، وتحبس الأجناس الأدبية داخل أسوار منفصلة

لعل هاته الجدة هي ما جعلت جيل دولوز، أحد كبار فلاسفة فرنسا المعاصرين، بل ربما أكبرهم على الإطلاق، يكتب معترفاً بدينه لسارتر: «لقد كان معلّمي» (٧). بل لعلها هي ما جعلت رولان بارط، رغم انتقاداته المعروفة لفيلسوف الالتزام، يكتب: «لقد كان لقائي مع سارتر ذا أهمية كبرى بالنسبة إليّ. كنت، لا أقول أعجب، إذ ليس لهذه الكلمة معنى، بل كنت أرتج وأتحول وأؤخذ، بل إنني كنت أحترق بكتاباته ومحاولاته النقدية».

لا يعني هذا مطلقاً أن بارط لم ينفصل عن معلمه بل إننا يمكننا أن نذهب حتى القول بأنهما ينتميان ثقافياً لجيلين متعارضين: الأول للجيل الوجودي الذي كان يعتقد أن الإنسان هو الذي يخلق المعنى، بينما الثاني للجيل البنيوي الذي يعتقد أن المعنى يحصل ويصي إلى الإنسان ويقتحمه.

فرغم أننا نجد عند بارط، كما هو الشأن بالنسبة لسارتر، الرغبة نفسها في التوفيق بين التاريخ والحرية، والنفور ذاته من الإيمان الفاسد وسوء الطوية الذي ينطوي عليه الأدب البرجوازي الذي يستكين إلى «الفعل الثقافي» ، ورغم أن بارط يعتقد أن بإمكان السيميولوجيا أن تعمل على

إنعاش النقد الاجتماعي «فالتقي مع المشروع السارترى»، ورغم أن بارط يبدى إعجابه بمفهوم الالتزام، إلا أنه لم يكن قط يطبق لغة النضال التي لم يستطع سارتر أن يحيد عنها. ويكفي دلالة على ذلك ما قاله هذا الأخير عن فلوير مثلاً حينما اعتبره «مسؤولاً عن القمع الذي

أعقب الكمونة لأنه لم يكتب ولو سطراً واحداً للحيلولة دونه»

لقد كان بارط يعتقد أن الأدب لا يمكنه أن يعالج إلا اللغة، وبالتالي فإن الالتزام لا يظهر فيه إلا عبر الكتابة. ذلك أنه يميز بين: ١- اللغة التي هي منظومة من القواعد والعادات التي يشترك فيها جميع كتاب عصر بعينه.

وبين ٢- الأسلوب الذي هو الشكل، ما يشكل كلام الكاتب في بعده الشخصي والجسدي.

ثم أخيراً ٣- الكتابة التي توضع بين اللغة والأسلوب وعن طريقها يختار الكاتب ويلتزم الكتابة فهي مجال الحرية والالتزام «اللغة والأسلوب قوى عمياء، أما الكتابة فهي فعل متفرد تاريخي. اللغة والأسلوب موضوعان، أما الكتابة فهي وظيفة. إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع، وهي اللغة الأدبية وقد حولها التوجيه الاجتماعي، هي الشكل وقد أورك في بعده الإنساني وفي ارتباطه بالأمزجات الكبرى للتاريخ».

ما يقوله سارتر عن الأدب يقوله بارط عن الكتابة لكن بينما يربط الأول الأدب بالالتزام السياسي للكاتب والمحتوى المذهبي لعمله، فإن الثاني ينفصل عن معلمه معلناً «أن قدرات التحرير التي تنطوي عليها الكتابة لا تتوقف على الالتزام السياسي للكاتب، الذي لا يبدو أن يكون إنساناً بين البشر، كما أنها لا تتوقف على المحتوى المذهبي لعمله، وإنما على ما يقوم به من خلطة للغة». هذه الخلطة لا تعني سارتر البتة ما دام يرى أن الناثر «هو دائماً وراء كلماته متجاوزاً لها ليقرب دوماً من غايته في حديثه». هل يعني هذا أن نظرية الالتزام السارترية لم تعد ذات جدوى؟ يبدو هنا أن ما قلناه عن سارتر

الفيلسوف يصدق عن سارتر الملتزم، فكما أن حضور سارتر الفيلسوف بهتنا لم يكن حضوراً لفلسفة، فكذلك الشأن بالنسبة للالتزام، أنه لم يحضر عندنا كنظرية، بل ربما كان الأمر كذلك حتى عند صاحبه، إذ يبدو أن الالتزام لم يكن في حاجة إلى تظهير عند سارتر، فهو يقول «إن

لعل هاته الجدة هي

ما جعلت جيل دولوز.

أحد كبار فلاسفة

فرنسا المعاصرين، بل

ربما أكبرهم على

الإطلاق. يكتب

معترفاً بدينه

لسارتر: «لقد كان

معلّمي». بل لعلها هي

ما جعلت رولان بارط

، رغم انتقاداته

المعروفة لفيلسوف

الالتزام، يكتب: «لقد

كان لقائي مع سارتر

ذا أهمية كبرى

بالنسبة إليّ. كنت،

لا أقول أعجب، إذ

ليس لهذه الكلمة

معنى، بل كنت أرتج

وأتحول وأؤخذ، بل

إنني كنت أحترق

بكتاباته ومحاولاته

النقدية،

الحرب علمتني أن ألتزم».. «واننا محكوم علينا بالالتزام»..
إننا مضطرون شئنا ذلك أم أبينا».

ليست نظرية سارتر عن الالتزام هي التي كانت ذات أهمية بالنسبة إلينا، بل انصواء سارتر نفسه. لقد شكل سارتر بالنسبة لجيل بكامله نموذج حياة، أو على الأقل نموذج المثقف. وكان من بين الأوائل الذين نهبوا أن الأدب سياسة وأن الثقافة التزام، ولا أحد يمكن أن ينكر أن مثقف الستينات عندنا لم يكن ليلاً إلى مفهومات اللاشعور والأيديولوجيا لتحليل واقعه الفكري، بل إلى مفهوم الالتزام وإلى فلسفة ضمنية عن العمل ومفهوم خاص عن الحرية، كما أنه لم يكن ليتخذ لينين أو تروتسكي نموذجاً تاريخياً، بل كان يكتفي بفرائز فانون ونيرازن وسارتر نفسه ليقف إلى جانب المظلومين والمعتدين في الأرض».

وعلى رغم ذلك فلم يمدنا سارتر بنظرية كافية عن المثقف. وربما لأن ذلك كان يستلزم إعادة نظر في مفهومات لن تتطور إلا فيما بعد كمفهوم السلطة وعلاقتها بالمعرفة، وكل ما سيسفر عنه البحث في ما سيمسى «الاقتصاد السياسي للحقيقة».

ومهما كان الأمر فإننا لا نستطيع أن ننكر أن سارتر استطاع «أن يناضل من أجل الحرية الشخصية، ومن أجل الثورة الاجتماعية» في الوقت ذاته (A)، وتمكن من أن يجسد موقفاً يزاوج بين لامعقولية التاريخ وضرورة العمل، بين عبث الوجود والمسؤولية الأخلاقية، بين «قوة الأشياء» وقوة الكلمات، فحاول أن يفتد الإنسان من الفرق في بحر التاريخ الذي عينته الفلسفات الجدلية.

كان سارتر يقدم وجوديته على أنها محاولة لإنعاش الماركسية وإيقاظها من سباتها الدوغمائي. ذلك أن الماركسية ظلت في نظره هي «الفكر الذي يهيم على عصرنا ويفهم ويعبر عنه»، إنها «ليست إلا التاريخ وقد وعى ذاته»، وهي «الأفق الفلسفي لزماننا الذي لا يمكن تجاوزه». ورغم ذلك فإن إنعاش الماركسية عنده لم يتجاوز تعليمها بمقولات من شأنها أن تفتحها على الحرية والجواز، وتقدم الذاتية في صميم الحركة

الجدلية. لقد ظل سارتر عاجزاً عن خلسة حقيقية للماركسية التقليدية، بعيداً عن إعادة قراءتها خصوصاً على ضوء مستجدات الأبحاث الاستيمولوجية والأنثروبولوجية والتحليلية، وكل تلك الأدوات التي سيتسلح بها الجيل الذي عاصره وأغيبه مباشرة أمثال ألتوسير وكانغيليم وفوكو... وكل أولئك الذين لم يتجاهلوا قط منجزات الاستيمولوجية الباشلارية التي مكنتهم من الوقوف على «الروح الجديدة» التي نفخت في مختلف العلوم، وجعلتها تقول لا للفلسفات التقليدية وتخلخل العقلانية الثابتة وراءها.

هذا الانفتاح هو الذي سيسمح لألتوسير مثلاً لا بالكفاءة بتطعيم الماركسية بمقولات جديدة، وإنما بإعادة النظر في مفهوم التناقض ومراجعة علاقة الماركسية بالزمنة التاريخية والنزعات الإنسانية وفلسفات الرومي. وهذا أيضاً ما سيسمح لفوكو أن يربط بين نيتشه وماركس وفرويد ليرى فيهم جميعاً، لا مؤلّين جدلاً للعالم، بل أصحاب نظرية جديدة في التأويل (9). وهذا أيضاً ما سيسمح لبلاشوت ودولوز أن يبعيدا النظري في مفاهيم الاختلاف والألوش والتناقض والجدل ليحصر السلب من هيمنة الكل وليحولاً دون توقيف عمله بفعل أي تركيب.

لقد ظل سارتر يتجاهل مخاضاً فكرياً سيغطي أكله مع هؤلاء، فهو لم يلتفت قط إلى باشلار الذي أصدر كتابه الهام في «المادية العقلانية» في السنة نفسها التي ظهرت فيها رواية الغثيان، ولم يلتفت إلى هيوبوليت الذي كان يهده في دروسه لخطة مفهوم الجدل، ولا إلى كتابات بلاشوت وباتاي. إنه لم يول أهمية لمدرسة الحريات ولا حتى إلى نيتشه الذي لم يمثل بالنسبة إليه شيئاً على حد تعبيره

هل كان بإمكان سارتر، والحالة هذه أن يجدد الماركسية؟ لكن مهما كانت مأخذنا على «ماركسية» سارتر، إلا أننا لا نستطيع أن نذهب حتى إنكار مفعولها العملي، فهي التي أمدت صاحبها بقوة العمل ودفعتها إلى اتخاذ مواقف لا يمكن للتاريخ المعاصر أن ينسأها سواء ما تعلق منها باستعمار الجزائر أو بحرب فيتنام. لنقل ما شئنا عن فهم

«إن الحرب علمتني
أن ألتزم.. و«اننا
محكوم علينا
بالالتزام».. إننا
منضون شئنا ذلك
أم أبينا»



منتصف الطريق،
بين الارتباط
والاتصال، وبين
القدرة الدائمة
على الانفصال،
بين الالتزام
الحزبي وبين
الحريّة. لقد
استطاع أن يكون
ثورياً على
طريقته، ثورياً

«نظيف الأيدي»، ثورياً من دون أن يحيد عن «دروب الحرية» وهذه المسافة التي فصلته عن كل المواقع الجاهزة وكل من يحتلونها، سواء أكانوا شيوعيين منضوين تحت مجلة «النقد الجديد»، أو كاثوليكيين، تحت مجلة «الفكر»، هذه المسافة هي التي حددت «المثقف الحر». وهكذا استطاع سارتر أن يحقق إلى أقصى الحدود، وهم وضوح الذات بالنسبة لنفسها، ذلك الوهم الذي يوجد وراء رفض كل التحددات، والإصرار على إنقاذ المثقف من كل محاولة احتزال سواء برده إلى النوع أو إلى الطبقة..»

نعم، وراء القدرة العديدة التي كانت لسارتر على الانفصال وهم، إلا أنه كان وهماً ذا مفعول حقيقي جعل صاحبه يحضر بقوة، لا بين ذويه ومجاليه، بل بيننا جميعاً، حياً وميتاً.

سارتر للماركسية لكننا لا نستطيع أن ننكر الدور الذي لعبته «مواقفه» في دفع جيل بكامله نحو العمل والانضواء في التاريخ.

هأهنا أيضاً لم يكن لنظرية سارتر الماركسية أهمية بقدر ما كان لسارتر نفسه أهمية بالنسبة للماركسية وبالنسبة إلينا. فقد حال بيننا وبين التقليد، وصاننا ضد التوتاليتارية الفكرية وعفنا ضد كل ماركسية وثوقية. وبعده..

ها أنتم ترون أننا لم نستطع أن نبرر حضور سارتر القوي بيننا بالرجوع إلى فلسفته أو نظريته عن الالتزام وعن دور المثقف أو فهمه للماركسية، بقدر ما استطعنا ذلك

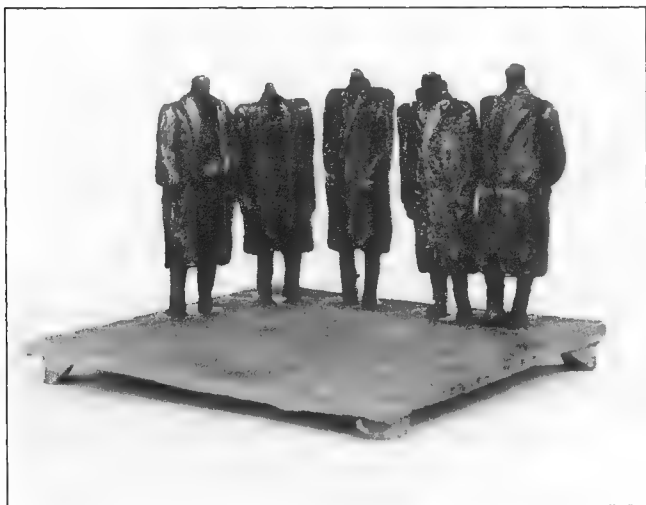
بالرجوع إلى الرجل نفسه وإلى «مواقفه». لقد تبين أن سارتر هو بالنسبة إلينا «مواقف» أكثر منه فلسفة ونظريات. فما الذي سمح بهذه «المواقف»؟ وكيف أمكن ظهور هذا المثقف الكلي الذي كان له حضور كبير وعلى جميع الواجهات؟ هذا هو السؤال الذي يطرحه عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو. ونحن نلح هنا على ذكر علم الاجتماع إشارة إلى أن الأمر يتعلق في نظرنا بظاهرة يمكن أن نسميها «الظاهرة السارترية». يرى بورديو أن سارتر تمكن من أن يصبح «بؤرة» يتجمع عندها مختلف العناصر التي كانت تشكل الشخصية الاجتماعية للمثقف التي ظهرت معالمها مشتتة مبعثرة فيما قبل. فهو استطاع لم هذا الشقات وتجسيد جميع أشكال الحياة التي عاشها المثقفون الفرنسيون كلا على حدة. ولعل هذا ما جعل

المثقفين الذين عاصروه، حتى وإن بلغوا مرتبة ميرلوبونتي أو ريمون أرون أو كامو، يبدون، قياساً به، هو المثقف «الكلي» مثقفين «جزئيين». فإن كانوا فلاسفة مثل ميرلوبونتي، فهم ليسوا نقاداً وكتاب مسرح أو سيناريو أو رواية، وإن كانوا كذلك مثل كامو فهم ليسوا فلاسفة، وإن كانوا علماء اجتماع أو مفكرين سياسيين مثل أرون، فهم ليسوا ملتزمين ولا علاقة لهم بالنقد والأدب. أما سارتر، فكان كل هذا، بل كان وحده كذلك. لذا استطاع أن يبقى على

**تمكن سارتر من أن
يجسد موقفاً يزواج
بين لامعقولية
التاريخ وضرورة
العمل، بين عبث
الوجود والمسؤولية
الأخلاقية، بين قوة
الأشياء، وقوة
الكلمات، فحاول أن
ينقذ الإنسان من
الغرق في بحر
التاريخ الذي عينته
الفلسفات الجدلية**

الهوامش

- (١) بدوي (عبد الرحمن) ص ١٢٨
- (٢) Aihuser, (L.) L'avenir dure longtemps, 1992 p199
- (٣) Heidegger, (M.), (Lettre sur l'humanisme)) in Questions 3 Gallimard 1965
- (٤) Foucault (M.), in Magazine littéraire mars 1966.
- (٥) Derrida (J.), Marges, Minuit, 1972, p 137.
- (٦) Une idée directrice dans la phénoménologie de Husserl : Sartre, intentionnalité. Situations 1, Gallimard 1974, pp31- 35
- (٧) Deleuze (G.), Il a été mon maître . in L'île déserte et autres textes, n. nuit. 2002, pp109-110
- (٨) Sartre, Situations2, Gallimard 1976, p. 298
- (٩) Foucault (M.), Nietzsche Freud Marx in Nietzsche, Colloque de Royaumont, Minuit, 1967



• من أعمال الفنان علي ريسان - العراق

الترجمة والإمبراطورية:

الدراسات ما بعد الكولونيالية، دراسات الترجمة

دوغلاس روبنسون

ترجمة: ثامر ديب*

دعونا نبدأ بمراجعة موجزة للمصطلحين الأساسيين في هذا العنوان، الترجمة والإمبراطورية. ثم نستكشف المصطلح الأساسي الوارد في العنوان الفرعي، ما بعد الكولونيالية.

الترجمة والإمبراطورية مصطلحان لا يبدوان متلازمين لأول وهلة: فالمصطلحات الأكثر شيوعاً التي اقترنت بالترجمة خلال ألفي سنة أو أكثر هي المعنى، والتكافؤ، والسداد، والتقنية، وما إلى ذلك، وهي مصطلحات تقنية محض (تُعنى بـ«الكيفية») وتقويمية (تُعنى بـ«الجودة») مما يشير إلى نشاط أو فعالية تجرى على الكلمات، والجمال، والنصوص الكاملة. والنظرة التقليدية إلى الترجمة هي نظرة ميكانيكية إلى حد بعيد: تراها عملية نقل للمعنى متجربة عما هو شخصي من نص مصدر إلى نص هدف دون تغيير كبير. أما البشر الذين يقفون وراء هذه العملية، أي المترجمين، فيُدْرَسون دراسة سلبية، من حيث الأثر المشوه أو المَحِل الذي تُحدثه «آراؤهم» أو «تحيزاتهم» أو «أسوأ فهمهم» فيقلل من نجاح العملية واكتمالها. فالاهتمام النظري بالمترجمين يتركز على تخليص المترجم المثالي من ضروب الإخلال هذه، وذلك خاصة بتحذير المترجمين من الأغلاط على اختلاف أنواعها، ومن الابتعاد المتعمد أو الغافل عن المعنى الدقيق للنص الأصلي، حتى يمكن للعملية النصية أن تتواصل دون تدخل من طرف عالم التفاعل والتحفيز الإنساني الواقعي.

* كاتب ومترجم من سورية

وفي هذا التقليد البحثي، تبدو أي صلة بين الترجمة والإمبراطورية غير واردة للوهلة الأولى، بل مستحيلة، ومعاكسة للحسد والتوقع بلا شك. فما الذي يمكن أن يربط بين الترجمة والإمبراطورية؟ فالإمبراطوريات هي كتل عسكرية وسياسية واقتصادية ضخمة تطاول قروا ناً في الزمان وقارات كاملة في المكان؛ وتشتمل على تنفعلات وتعاملات معقدة من الغزو والمقاومة، والاحتلال والاحتواء، والدعاية والتعليم، والسيطرة والخضوع، وهلم جرا. والإمبراطورية هي نظام سياسي يقوم على السيطرة العسكرية والاقتصادية التي توسع من خلالها جماعاً معينة سلطتها على كثير من الجماعات الأخرى وتعزّزها، وعادة ما تكون هذه الجماعة أمةً تسيطر على كثير من الأمم الأخرى. والعادة أيضاً أن يبرز بناء الإمبراطوريات على أسس الكسب الاقتصادي (حيث تزيد الأراضي المفتوحة القوة الإمبراطورية)، والاستراتيجية والأمن (حيث تعمل الأراضي المفتوحة كمناطق واقية أو دارنة بين القوة الإمبراطورية وأعدائها)، والواجبات الأخلاقية (ووجب تحرير الشعوب المحكومة بالظلم والشدة من مضطهديهها وطفانها وحمايتها منهم، والدورانية الاجتماعية (حيث يكون من الطبيعي أن تحكم الثقافات الأقوى الثقافات الأضعف). وفي الحالات الأسوأ، تعمل الإمبراطوريات على تدمير شعوب وثقافات كاملة؛ أما في الحالات الأفضل، فتُحَرِّبُ ذلك الاختلاط والامتزاج الخصب بين الثقافات مما يجري دماء حياة جديدة في عروق الجماعات النائية المنعزلة

والإمبراطورية ليست ظاهرة حديثة بأي حال من الأحوال؛ فهي، في حقيقة الأمر، واحد من أقدم أشكال الأنظمة السياسية الضخمة التي نعرفها (حيث تشتمل الأشكال الأخرى على روابط وأحلاف متنوعة: انظر شوميتز ١٩٥١، بويل ١٩٨٦). فنحن نتكلم في العصور القديمة عن الإمبراطورية المصرية، والإمبراطورية الصينية، والإمبراطورية الآشورية، والإمبراطورية الفارسية، والإمبراطورية المقدونية، والإمبراطورية الرومانية، وعن الإمبراطورية الرومانية المقدسة. منذ تنويع شارلمان في العام ٨٠٠ بعد الميلاد وصولاً إلى

تنازل الإمبراطور الأخير في العام ١٨٠٦، ولقد سيطرت الإمبراطورية المغولية على مساحة شاسعة تمتد من روسيا إلى شمال الصين في القرنين الثالث عشر والرابع عشر؛ وامتدت الإمبراطورية العثمانية فوق بقاع بين المتوسط وما وراء البحر الأسود من العام ١٣٠٠ إلى الحقبة الحديثة، وفي بعض المناطق حتى أوائل القرن العشرين. وخلال القرون الأربعة الماضية، دار تاريخ الإمبراطورية العالمي بصورة أساسية حول الإمبراطوريات الأوروبية المختلفة: البرتغالية التي بدأت ببناء إمبراطوريتها التجارية في أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر؛ والألمانية، والفرنسية، والإنجليزية التي بدأت توسعها في أوائل القرن السابع عشر. وكانت أجزاء مختلفة من أوروبا قد توحدت طوال قرون في ظل الإمبراطورية النمساوية الهنغارية، والإمبراطورية الروسية، والإمبراطورية الجرمانية. أما اللوافدون الإمبراطوريون المتأخرون الذين لم يشعروا ببناء إمبراطورية خارج أوروبا حتى أواخر القرن التاسع عشر فمن بينهم ألمانيا وبلجيكا وإيطاليا (التي اشتركت في التقاسم الأوروبي لإفريقيا بين ١٨٨٠ و١٩١٤)، وروسيا واليابان (اللتين تقاسمتا كوريا والصين ومجموعات مختلفة من الجزر)، والولايات المتحدة (كوبا وهاواي والفلبين وهايتي وجمهورية الدومينيكان والجزر العذراء وبورتوريكو) مع أنها كانت هي ذاتها مستعمرة لإنجلترا وحقت الاستقلال ونمت بسرعة فائقة حدت بالإمبراطوريات النافذين في الحكومة إلى الاعتقاد بأهمية أن تقيم البلاد إمبراطوريتها الخاصة.

فحتى أواخر النصف الأول من القرن العشرين، كانت الإمبراطورية لا تزال تُعتبر مصدر فخار عام؛ فالفخار لم يكن يقتصر على البريطانيين، مثلاً، بأنهم فتحوا ذلك القدر الكبير من العالم (حيث «الشمس التي لا تقرب عن الإمبراطورية البريطانية»، «تحيا بريطانيا، بريطانيا التي تتحكم بالبحار») بل كان يتعداهم إلى كثير من رعاياهم الذين يتفخرون بانتعائهم إلى مثل هذا الخليط الهائل. وكما كتب ولتر باتر في كتابه ماريوس الأبيقوري (١٨٨٥: ٢٠٤):

إن مجرد إحساس المرء بانتمائته إلى نظام- نظام أو تنظيم إمبراطوري- لينطوي، بحد ذاته، على تلك القوة الكبيرة المتأتمنة عن تجربة عظيمة، شأنه شأن شعور أولئك الذين انتقلوا من طوائف ضيقة إلى ملة الكنيسة الكاثوليكية، أو شعور المواطن الروماني القديم.

لكن هذا الموقف راح يتآكل مع انتشار حركات الاستقلال والتحرر في أرجاء البلدان المستعمرة وإدراك الرعايا المتزايد أن الإمبراطورية لا تعني «الحماية من الأعداء الخارجيين» أو «الانتماء إلى مشروع جبار»، كما

أن الإمبراطورية لا

تعني «الحماية من

الأعداء الخارجيين»

أو «الانتماء إلى

مشروع جبار»، كما

كانت تصور في

السابق على نحو

مثالي، بقدر ما

تعني الاستفاد

العسكري، والسيطرة

السياسية،

والاستغلال

الاقتصادي،

والهيمنة الثقافية.

كانت تصور في السابق على نحو مثالي، بقدر ما تعني الاستفاد العسكري، والسيطرة السياسية، والاستغلال الاقتصادي، والهيمنة الثقافية. وهكذا بدأت صفة الإمبراطوري تفقد معانيها الإيجابية التي تشير إلى «الرفعة» و«الجهربوت» و«الشموخ» و«السمو» وراحت تغدو مجرد مصطلح حيادي يصف الإمبراطورية أو «القوى الإمبراطورية»، خاصة حين شرعت البلدان المستعمرة واحدة إثر أخرى بنيل استقلالها من القوى الإمبراطورية الأوروبية العظمى على مدى عقود منتصف القرن العشرين (حيث لم يبق تقريباً أي مجتمع مستعمر بعد المرحلة الممتدة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٥). وفي الوقت ذاته، صارت صفة الإمبريالي تُستخدم مزيداً من الاستخدام بمعنى سلبي، لكي تصور الأفعال والمواقف الإمبراطورية بوصفها ضراباً من الاستفاد الاستغلالي المناهض للديمقراطية.

ويبقى السؤال: ما علاقة ذلك كله بالترجمة؟ وما دامت الترجمة مرتبطة بتكافؤ النصوص والكلمات والعبارات ومعانيها، فما هو الأساس المشترك الذي يمكن أن يجمعها مع سياسات الإمبراطورية؟

وُلدت دراسة الترجمة والإمبراطورية، بل ودراسة الترجمة بوصفها إمبراطورية، في الفترة بين أواسط

ثمانينيات القرن العشرين وأواخرها انطلاقاً من إدراك أن الترجمة قد كانت على الدوام قناة لا غنى عنها للفتح والاحتلال الإمبراطوريين. فالأمر لم يقتصر على احتياج الفاتحين الإمبراطوريين الأكيد إلى إيجاد طريقة فعالة للتواصل مع رعاياهم، بل كان عليهم أيضاً أن يطوروا طرائق جديدة في إخضاعهم، وتحويلهم إلى رعايا طيعين أو «متعاونين». وقد تمثل واحد من مجالات الاهتمام الأولى في تاريخ الترجمة بوصفها إمبراطورية باختيار مترجمين وتدريبهم للتوسط بين المستعمرين والمستعمرين، حيث جرت المفاضلة، مثلاً، بين إرسال أفراد من القوة الفاتحة ذوي موهبة لغوية كيما يتعلموا لغات الشعوب المفتوحة، وتعليم أفراد من الثقافة المفتوحة ذوي موهبة لغوية لغة الإمبراطورية الفاتحة. وكان من الحاسم، في كلا هاتين العمليتين التاريخيتين اللتين غالباً ما تعابقتا معاً في التفاعلات العابرة للثقافات ذاتها، أن تتم السيطرة على ولايات المترجمين المدربين على هذا النحو، بحيث يعملوا على خدمة القوة الإمبراطورية ولا يحتفظوا بولاءات تجاه الشعوب المفتوحة أو يطوروها. وكان السؤال: ما هي الخطوات التي ينبغي اتخاذها لضمان موثوقية الترجمة عبر مثل هذه الضروب من تباين القوة؟ ومن الذي يكفل سداد الترجمة إذا ما كان المترجم هو الوسيط الوحيد المتاح بين المستعمرين والمستعمرين؟

وهذان مثالان على ذلك:

في العام ١٥١٥، اعتمد الفاتح الإسباني هرنان كورتيس في المكسيك على خليلته ومترجمته المحلية مالنترين أو مالنش، التي دعاها الإسبان دونا مارينا، في تواصله مع شعب النخوا الذي كان يحاول الاستيلاء على أرضهم. وفي بلدة من بلدات النخوا، تدعى تشولولا، استقبل كورتيس بالاستعطاف وتوسلات السلام، لكن يقال إن مالنترين سمعت مصادفة إحدى النساء المحليات وهي تتحدث عن كمين يعدّه الرجال للجيش الإسباني الصغير المؤلف من ٤٠٠ عنصر، ففككت الخبر إلى كورتيس، الذي أحبط الكمين وأسر وذبّع ٣٠٠٠ من رجال تشولولا. وكانت هذه نقطة الانعطاف في الفتح الإسباني للمكسيك: فحين سمع ملك النخوا مونتيوزوما بأن

كورثيس اكتشف الخطة المرسومة ضد عساكره وأحبطها، تنامت لديه الفجاعة بأن الفاتح الإسباني ليس رجلاً عادياً بل تجسيداُ للإله كويتزالكوتل. وغالباً ما وصف المكسيكيون ماالتقزين بأنها خائنة لشعبها: إلا أن اللقب المحقر، La Chingada، يكشف عن موقعها العسير وسط سياسات القوة، بوصفها امرأة بين رجال، ومتعددة اللغات بين ذوي اللغة الواحدة، بقدر ما يكشف عن خيانتها. فما القوة التي يحوزها المترجمون في الميدان السياسي؟ وكيف تزداد تلك القوة تعقيداً بعوامل مثل الانتماء إلى جنس، أو عرق أو طبقة مُحترقة؟ وبعد قرن أو أكثر، في العقدين الأولين لمستعمرة بليموث (١٦٢٠ - ١٦٤٠) التي غدت الآن ماساشوسيتس، غيل الباورتسكيت بريف سكوانتو Pawtuxet brave Squanto مترجم للمستعمرين الإنجليز، وعُرف في التاريخ (الإمبراطوري) كصانع للسلام، والمعاهدات، إلخ. وكان قد تعلم الإنجليزية بتلك الطريقة المؤلمة، حيث أُسر من قبيلته وبيع في سوق النخاسة في إنجلترا؛ لكنه فرّ وعاد إلى قبيلته التي كانت عندها قد أبعدت؛ ووقع في الأسر ثانية وبيع من جديد في سوق النخاسة، وفر مرةً أخرى، وعاد إلى وطنه، الذي كان المستعمرون يطلقون عليه اسم العالم الجديد. والسؤال: ما التعقيدات الإنسانية (الانفعالية والسياسية) التي كانت تقف وراء «سداد» ترجماته، وكيف تلاعب سكوانتو نفسه، والزعيم الهندي ماساسويت، والحاكم ولهم برادفورد بتلك التعقيدات بحيث تتحقق لهم مصالح متباينة تتراوح بين الحفاظ على ماء الوجه، وتدمير المستوطنة الأوروبية، وتوسيع الهيمنة الأوروبية؟

من الواضح أننا كيما نستكشف ما تنطوي عليه الإمبراطورية من حيث علاقتها بالترجمة، وما تنطوي عليه الترجمة من حيث علاقتها بالإمبراطورية، لا بد أن نمضي أبعد من التصورات التقليدية عن الترجمة بوصفها فعالية لغوية أو نصية محض. أما أساس هذا التوسع في المفهوم التقليدي للترجمة فكانت قد وضعت مدارس نظرية مختلفة شتى، خاصة:

- عمل جورج شتاينر التآويلي في كتابه يعد بايل (١٩٧٥)، حيث يتكى بقوة على الرومانتيكيين وما بعد

الرومانتيكيين الألمان من يوهان وولفغانغ فون غوته إلى فالتر بنيامين ومارتن هيدغر كيما يستكشف الترجمة بوصفها عدواناً، وغزواً، وأسراً، وسلباً:

- جماعة دراسات الترجمة متعددة النظم أو الوصفية، ومن بين صفوفها إيتامار إيفن زوهار (١٩٧٩، ١٩٨١)، وجدةون توري (١٩٩٥، ١٩٨١، ١٩٨٠) وأندريه لوفيفر (١٩٩٢)، الذين يستكشفون السياسات الكبرى الخاصة بالترجمة من حيث الأنظمة الثقافية والأدبية التي تترجم إليها نصوص بعينها:

- منظّر Handlung و Skopos مثل هانز ج. فيرمير (١٩٨٩) ويوستا هولز مانتاري (١٩٨٤)، الذين يتفحصون السياقات الاجتماعية ونشاطات الترجمة، أي الترجمة كما ينجزها أشخاص واقعيون في شبكة اجتماعية واقعية ولغايات معينة.

لقد توافدت هذه المقاربات، التي تعمل جميعها على توسيع حدود «دراسات الترجمة» التقليدية، منذ أواسط سبعينيات القرن العشرين وحازت منذ ذلك الحين نفوذاً متنامياً. غير أنه ينبغي أن يكون واضحاً أن من الصعوبة بمكان أن نزيح تلك الافتراضات الفكرية التي صاغتها المراجع الكلاسيكية مثل شيشرون، وهوراس، وبليني، وكوينتيليان منذ ألفين من السنين؛ حيث اعتُبرت الأفكار الكلاسيكية السبيل الوحيد المقبول للنظر في ممارسة الترجمة طوال ثلاثة أو أربعة قرون. بل إن الافتراضات القديمة عن الترجمة، تلك الافتراضات التي تراها عملية لغوية محض متجردة أشد التجرد عما هو شخصي، وترمي إلى تحقيق تكافؤ معنوي بين النصوص، لا تزال هي التفكير السائد حول الترجمة لدى أقسام واسعة من جماعة دراسات الترجمة الدولية. وإذا ما كُنّت تشاطر هذه الأقسام تلك الافتراضات، فسوف تبدو أفكار هذا الكتاب غريبة تماماً وبعيدة أشد البعد عن دراسة الترجمة «الحقيقية».

ما الذي تعنيه ما بعد الكولونيالية؟

يُنظر إلى حقل الدراسة المسمى «النظرية ما بعد الكولونيالية» أو «الدراسات ما بعد الكولونيالية» على أنه جزء من حقل النظرية الثقافية أو الدراسات الثقافية

متعدد الفروع، الذي يعتمد على الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، ودراسات الجنوسة، والدراسات الإثنية، والنقد الأدبي، والتاريخ، والتحليل النفسي، وعلم السياسة، والفلسفة في تخصصه النصوص والمارسات الثقافية المختلفة. بل إن الأهم من هذا التوصيف العام هو ملاحظة أن الدراسات الثقافية تجمع معاً نقاد الثقافة؛ فهي ليست مجرد منتدىٍ لِسَبْرِ الثقافة بتلك الطرق الحيدادية الخالية من أحكام القيمة بل تعزيز استراتيجي للنقد. فمَنظُور الثقافة غالباً ما يشعرون أن تقسيمات الفروع الأكاديمية تعمل على سدّ السبيل أمام النقد الثقافي بعزلها المفكرين الأفراد في أقسام مختلفة ومنهجيات مختلفة، بحيث لا يمكن، مثلاً، لعالم الاجتماع الذي يقوم ببحث كمي وللباحث الأدبي الذي يقوم بتحليل بلاغي أن يتبادلوا الكلام بما يكفي لاكتشاف أنهما يتقاسمان الغايات ذاتها، خاصة كشف تلك الأشكال المختلفة الماكرة والمُغفِية جيداً من السيطرة الفكرية. وبتأكيد منظور الثقافة على فكرة «الهيمنة» عند غرامشي في وصفه البنى السياسية والاجتماعية والثقافية والإيديولوجية والفكرية السائدة في المجتمع فإنهم يستخدمون في العادة مصطلح «مناهضة الهيمنة» في وصف أنفسهم وما يقدمونه من أعمال.

هكذا تكون الدراسات ما بعد الكولونيالية قد ترعرعت على كل من انهيار الإمبراطوريات الأوروبية العظمى في أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته وستينياته وما تلا ذلك من بروز الدراسات الثقافية المناهضة للهيمنة في الدوائر الأكاديمية (انظر أشكروفت وآخرون ١٩٨٩، وتيفين ولاوسن ١٩٩٤، ووليامز وكريسمان ١٩٩٤). وتتقدم الدراسات ما بعد الكولونيالية على الدراسات الثقافية في كثير من الحالات الفردية: إلا أن كليهما ترعرعا معاً، ويُنظر إليهما اليوم على أن بينهما تلك الصلة الوثيقة والخصبة. أما المصطلح الآخر الذي يُستخدَم في بعض الأحيان كمقابل للدراسات ما بعد الكولونيالية فهو «دراسات التابع»، على اثر سلسلة من المقالات جمعها راناجيت جها في ثمانينيات القرن العشرين وحررها تحت هذا العنوان.

ويبقى مجال الدراسات ما بعد الكولونيالية ومداها الدقيقان محل نقاش. فقد عُرِفَت بطرائق شتى.

(١) - دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استقلالها: أي كيف استجابت لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه خلال الاستقلال. وهنا تشير الصفة «ما بعد الكولونيالية» إلى ثقافات ما بعد نهاية الكولونيالية. والفترة التاريخية التي تغطيها هي تقريباً النصف الثاني من القرن العشرين.

(٢) - دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استعمارها: أي الكيفية التي استجابت بها لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه منذ بداية الكولونيالية. وهنا تشير الصفة «ما بعد الكولونيالية» إلى ثقافات ما بعد بداية الكولونيالية. والفترة التاريخية التي تغطيها هي تقريباً الفترة الحديثة، بدءاً من القرن السادس عشر.

(٣) - دراسة جميع الثقافات/ المجتمعات/ البلدان/ الأمم من حيث علاقات القوة التي تربطها بسواها من الثقافات/ المجتمعات/ البلدان/ الأمم: أي الكيفية التي أخضعت بها الثقافات الفاتحة الثقافات المفتوحة لمسيحتها؛ والكيفية التي استجابت بها الثقافات المفتوحة لذلك القسر، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه. وهنا تشير الصفة «ما بعد الكولونيالية» إلى نظرتنا في أواخر القرن العشرين إلى علاقات القوة السياسية والثقافية. أما الفترة التاريخية التي تغطيها فهي التاريخ كله.

وقد تبدو هذه السلسلة من التعريفات متكسفة، بل وإمبريالية هي ذاتها، تستعمر المزيد والمزيد من التاريخ الإنساني وتضعه تحت سيطرة منظور نقدي معين. ففي مقالته «ردود هامشية: مشكلة النظرية ما بعد الكولونيالية»، على سبيل المثال، يستغرب راسل جاكوبي (١٩٩٥: ٣٠) التركيز المفرط على التعريف الثاني.

يرى بعض المتمسكين [بهذا التعريف] أن الإمبريالية تغطي الكولونيالية وتتمتها، ما بعد الكولونيالية، الأمر الذي يحصر النطاق بأمريكا الجنوبية، وإفريقيا، وأجزاء من آسيا. ويرى آخرون أن هذا المصطلح يشتمل على

مستعمرات «الاستيطان الأبيض» مثل كندا وأستراليا ونيوزيلندا، بل والولايات المتحدة. فما الذي يبقى خارجه إذا؟ ليس سوى القليل. ففي الدراسة الموسومة الإمبراطورية تكتب ردها (روتليج ١٩٨٩)، وهي نصٌ مؤسس بالنسبة لكثير من المنظرين ما بعد الكولونياليين، يُقدّر بل أشكروفت وغاريت غريفيث وهيلين تيفين أن ثلاثة أرباع العالم قد عانت من الكولونيالية. ها نحن أمام حقلٍ جديد يزعم أن مجاله يمتد على مدى أربعة قرون ويغطي معظم الكوكب. لا بأس.

وبالطبع، فإن ذلك «المجال» يزداد اتساعاً في التعريف الثالث: فأين هي الثقافة التي لم تحكمها ثقافة أخرى في لحظةٍ ما من لحظات تاريخها؟

لقد بذل بعض الباحثين ما بعد الكولونياليين كل ما بوسعهم لتكريس واحد من هذه التحديدات بوصفه التعريف الأساسي الحاسم. غير أنه قد يكون من المفيد في نصٍ تمهيدي من هذا النوع أن نلاحظ وحسب أن الجدل حول التوسيع المناسب لمصطلح ما بعد الكولونيالية لا يزال جارياً. بل إنه قد يكون أكثر فائدةً أيضاً أن نلاحظ أن كلَّ تعريف من التعريفات الثلاثة يروق لجماعة معينة من الباحثين ويكون مفيداً لها:

(١) - دراسات «ما بعد الاستقلال»: فمثل هذه المقاربة الضيقة في مداها تفيد الباحثين الذين يدرسون التاريخ القريب لثقافات ما بعد كولونيالية معينة مثل الهند وبعض الأمم الإفريقية والاندونيسية. فهي تتيح لهم أن يركزوا على المشاكل الجديدة (والقديمة نسبياً) الناشئة عن بقاء الإرث الكولونيالي بعد الاستقلال: مشاكل اللغة، والمكان، والذات، وقضايا سياسية وقانونية، الخ.

(٢) - دراسات «ما بعد الاستعمار الأوروبي»: وهي مقاربة تفيد الباحثين الأوروبيين المناهضين للمهيمنة والمهمّتين بتقويض هيمنة أوروبا الثقافية والسياسية، والباحثين من المستعمرات السابقة المهمّتين بترسيخ تجربة ثقافتهن مع القوة الإمبراطورية عبر استكشاف التوازيات مع الثقافات ما بعد الكولونيالية الأخرى. وهي تمكنهم من وضع الحوادث التاريخية المحددة في

سياق جغرافي سياسي أوسع.

(٣) - دراسات «علاقات القوة»: وهي مقاربة تفيد المنظرين الثقافيين الذين يتركز اهتمامهم على إبراز علاقات القوة التي ظلت مكبوتة حتى وقت قريب، أو أضفى عليها الطابع المثالي، أو اللوني. وهي تمكنهم من الاتكال على سلسلة كاملة من التواريخ الإنسانية في ضرب أمثلتهم عن السيطرة الإنسانية وأمانها، مما يشكل ردةً فاعلاً على وجهة النظر المحافظة اللامبالية التي ترى أن هذه الظاهرة أو تلك من الظواهر «ما بعد الكولونيالية» لا تنطبق علينا، أو على الثقافات التي نُعَلِّي من شأنها.

بل يمكننا المضي إلى أبعد من ذلك أيضاً: فقد أشار بعض النقاد المعاصرين، كما يقول أشكروفت وغريفيث وتيفين في الإمبراطورية تكتب ردها، «إلى أن ما بعد الكولونيالية ليست مجرد مجموعة من النصوص المنتجة ضمن المجتمعات ما بعد الكولونيالية، وأن من الأفضل النظر إليها بوصفها ممارسة قرائية» (١٩٨٩: ١٩٣). ومثل هذا التقيد يمكن أن يُطبق على التعريفات الثلاثة جميعاً لما بعد الكولونيالية.

ففي دراسات «ما بعد الاستقلال»، تبدو النظرية ما بعد الكولونيالية على أنها طريقة في النظر إلى تاريخ مستعمرات أوروبا السابقة بعد استقلالها - وهي طريقة خسبة إلى أبعد الحدود فضلاً عن كونها واضحة ولا بد منها - لكنها ليست الطريقة الوحيدة من غير شك.

وفي دراسات «ما بعد الاستعمار الأوروبي»، تبدو النظرية ما بعد الكولونيالية على أنها طريقة في النظر إلى تاريخ أوروبا ومجال نفوذها السياسي والثقافي خلال الأربعة أو الخمسة قرون الماضية - وهي طريقة متحيزة، بالنسبة لبعضهم، حيث تنزع إلى إلقاء ضوء مزعج على بعض النصوص، والقادة، والحوادث وضروب وعي الذات الأوروبية التي كان يُضفي عليها طابع مثالي حتى فترة قريبة - لكنها أيضاً مجرد طريقة واحدة. وما يبررها ليس أنها تقول لنا الحقيقة أخيراً. بعد قرون من الأكاذيب البارة، بل أنها تدفعنا إلى النظر إلى أشياء لم نكن نريد أن نلاحظها، وبذلك تلقي الضوء على ثروة من المعلومات الجديدة وعلى

صفاً كاملاً من الإمكانيات الجديدة لقيام فعل مبدئي. وفي دراسات «علاقات القوة»، تبدو النظرية ما بعد الكولونيالية على أنها طريقة في النظر إلى القوة بين الثقافات، والتحولات النفسية الاجتماعية التي تحدثها ديناميات الهيمنة والإخضاع المتوائمة، والانزياح الجغرافي واللغوي. وهي لا تحاول أن تفسر كل الأشياء في هذه الدنيا، بل تقتصر على هذه الظاهرة الواحدة المهمة، السيطرة على ثقافة معينة من قبل ثقافة أخرى.

وسوف نرى أنه في الوقت الذي ينزع فيه معظم الباحثين ما بعد الكولونيين في الترجمة إلى تحديد مقاربتهم بالتوافق مع التعريفين الأول والثاني، فيُعنون بتأثير الترجمة على ثقافات معينة استعمرتها أوروبا- مجتمع التاغالوغ عند فاسيست رفاييل، الأميركيين الأصليين عند إريك تشيفيتز، الهند عند تيجاسويني نيورانجانا، مصر عند ريشار جاكومون، شمال أفريقيا الفرانكوفوني عند سامية محرز- فإن هنالك أيضاً دراسات ما بعد كولونيهالية مهمة للترجمة تنتمي إلى الصنف الثالث. فحين تعلق ريتا كوييلاند (١٩٩١: ٣٠)، مثلاً، على النص الفرعي الإمبريالي الخاص بتملك شيشرون خطباء اليونان (والثقافة اليونانية، بمعنى أوسع) عبر الترجمة المبدعة، يكون من الواضح أن

رصدها هذا مشروط بالدراسات ما بعد الكولونيالية ويشكل مصدر خصوصية بالنسبة لها في آنٍ معاً فالصلات الصريحة بين دراسة الإمبراطورية القديمة والترجمة وتحولات التعبير الثقافي بصورة أعم هي صلات جديدة نسبياً، ويمكن للدراسة ما بعد الكولونيالية التي تتناول مستعمرات أوروبا السابقة أن توفر منظورات نافعة لاستكشاف تلك الصلات. وعلى سبيل المثال، فإن ريشار جاكومون (١٩٩٢) معني بصورة مباشرة بالعلاقات ما بعد الكولونيالية بين

مصر وفرنسا، لكن مخطط دراسة الترجمة الذي يستخلصه من هذه العلاقات (انظر الفصل الثاني) هو مخطط بالغ الخصوصية بالنسبة للدراسات التي تتناول الترجمات الرومانية عن اليونانية، وترجمات إسبانيا القروسطية من اليونانية، والعبرية، والعربية إلى اللاتينية، والترجمات العامية من السنسكريتية في الهند ما قبل الكولونيالية.

وثمة جدال حام أيضاً، كما يشير راسل جاكوبي، حول البلدان والثقافات التي تُعد «ما بعد كولونيالية»، وأكثر البلدان إثارة للخلاف على هذا الصعيد هي ما يُطلق عليه اسم «مستعمرات الاستيطان الأبيض»، كندا وأستراليا ونيوزيلندا وخاصة الولايات المتحدة التي غدت هي ذاتها قوة إمبراطورية. ويلاحظ أشكروفت وغريفيث وتيفين، في سياق إلحاحهم على وجوب اعتبار الولايات المتحدة ما بعد كولونيالية، أن:

أدب الولايات المتحدة الأميركية ينبغي أن يوضع أيضاً في هذا الصنف. ولعل موقع القوة الذي تحتله الآن، والدور الاستعماري الجديد الذي تلعبه، أن يكونا السبب فهما نراه عموماً من عدم تبين طبيعتها ما بعد الكولونيالية. غير أن علاقتها مع المركز المتروبولي كما تطورت خلال القرنين الأخيرين كانت نموذجاً للآداب ما بعد الكولونيالية في كل مكان. (١٩٨٩: ٢).

وهنا أيضاً، يستند الموقف الذي يتخذه المرء من هذه القضية إلى ما يدرسه وما يدفعه إلى هذه الدراسة. وعلى سبيل المثال، فإن اعتبار الولايات المتحدة ثقافة ما بعد كولونيالية يبدو للمزوّج ما بعد الكولونيالي من أميركا اللاتينية والكاريبي ضرباً من الفحش. فالولايات المتحدة لم تقتصر على ممارسة سياسات استعمارية جديدة واستغلالية مفرطة في هذه المناطق، وإدارة الاقتصادات المحلية من خلال الشركات متعددة الجنسية دون أن «تمتلك» تلك البلدان كما تمتلك المستعمرات في حقيقة الأمر، بل تحدث ذلك إلى إبقائها بورتوريكو والجزر العذراء مستعمرات بالمعنى القديم للكلمة. (ويرى بعضهم أن هاراي هي مستعمرة في إهاب «دولة»، وهو المصير ذاته الذي يجذ الحزب الحاكم في بورتوريكو في السير نحوه).

الدراسات ما بعد الكولونيالية قد تفرغت على كل من انهيار الإمبراطوريات الأوروبية العظمى في أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته وستينياته وما تلا ذلك من بروز الدراسات الثقافية المناهضة للهيمنة في الدوائر الأكاديمية

التعبير عن ذاته).

أما الخطوة الثانية فتتمثل بالتأريخ القومي، الذي تطور من انتقادات وجهها مؤرخون قوميون هنود في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته إلى هذه الآراء المتسمة بالمركزية الأوروبية، حيث عارض هؤلاء المؤرخون التأريخ الاستشراقي بسرديات مركزية هندية بقيت مشابهة للسرديات الاستشراقية التي حاولت إزاحتها. فمثل المستشرقين، حاول القوميون الهنود ردّ الهوية الهندية إلى أسطورة مرّضية عن الآريين القدماء، الذين لا يزال إرثهم مشتملاً على كل ما هو قيم، كما زعم هؤلاء. أما «السقوط» فقد أتى، بحسب هذا السرد الأسطوري، مع وصول المسلمين في القرنين الحادي عشر والثاني عشر؛ حيث أفسد ذلك الروح البراهمية في الهند وتركها عرضة للإمبريالية البريطانية. وعلى الرغم من معارضة هذه المقاربة المركزية الهندية أو القومية للتصور المركزي الأوروبي أو الاستشراقي الذي يرى إلى الهند بوصفها مرتعاً غامضاً لديانة حسية طفولية، ومحاولتها فهم التاريخ الهندي عبر عيون هندية تماماً، إلا أنها لم تعمل، من نواح كثيرة، إلا على تعزيز الأساطير الاستشراقية القديمة.

وتتمثل المرحلة الثالثة بالتأريخ ما بعد الكولونيالي، الذي ولد، كما يرى التأريخ الهندي الذي يتبنّاه براكاش على الأقل، من محاولة تجاوز الآراء الضيقة التي مهّزت المرحلتين السابقتين بغية تفسير التعقيد الذي يسمّ ماضي الهند وحاضرها ورسم اتجاهات جديدة لمستقبلها في الآن ذاته. ويشير براكاش في هذه السيرة إلى اتجاهين منهجين كبيرين، الماركسي وما بعد البنيوي، مُطبّق على كلا هاتين المقاربتين صفة «ما بعد القومية». مع وصفه المقاربة الأولى بالمقاربة «الأسسية» والثانية بالمقاربة «ما بعد الأسسية». ويشير هذان المصطلحان الأخيران إلى صدق في الفكر الفلسفي المعاصر بين أولئك الذين يعتقدون أن هنالك كيانات أو ماهيات (أو أسس) ثابتة يمكن للمفكرين أن يعتمدوا عليها في نظير دوامة الظواهر المعقدة المحيطة بهم، وأولئك الذين يؤكدون أن مثل هذا الاعتقاد ليس سوى اختلاق أو وهم مُنزع بالحنين. وهكذا توصف الماركسية

غير أن باحثين آخرين يرون أن دراسة تاريخ الولايات المتحدة ما بعد الكولونيالي تبقى دراسة خصبة ومفيدة، بوصفها «نموذجاً للأدب الكولونيالية في كل مكان». وعلى سبيل المثال، فإن «ترجمة» الهنود الأميركيين التي سترى كيف يستكشفها إريك تشيفيتز هي مشكلة ما بعد كولونيالية. كما أن الصدامات الحالية في الولايات المتحدة بين الأنجلوفونيين المسيطرين والهسبانيين المهمّشين، وبين البيض والسود، هي مشكلات ما بعد كولونيالية. وحركة الإنجليز فقط وما تعكس من «بوقة انصهار» لتعدد الأسنة هي مشكلات ما بعد كولونيالية. كما أن التجاذب الدائم تجاه إنجلترا وأوروبا بوصفهما المركزين الإمبراطوريين السابقين—أي ذلك الشعور لدى الأميركيين بأنهم أرقى وأدنى في آن معاً من الإنجليز وبغية الأوروبيين، وذلك القلق العميق تجاه مشاريعهم المختلة هذه—هو مشكلة ما بعد كولونيالية.

نشوء النظرية ما بعد الكولونيالية

ولدت الدراسات ما بعد الكولونيالية من تاريخ مختلط من الاستجابات، البريطانية والهندية في معظمها (خاصة المبكرة منها) لكل من الكولونيالية وأفولها في القرن العشرين وللسلسلة من المفكرين الغربيين الراديكاليين (كارل ماركس، فريدريك نيتشه، لوى ألتوسير، فريدريك جيمسن، جاك ديريدا، ميشيل فوكو، إدوارد سعيد) الذين أشاعوا الاضطراب في الافتراضات التقليدية المتعلقة بالمعرفة. ويمكن للقارئ أن يجد عرضاً جيداً لهذا التطور في مقالة نافذة ضمنها كتاب الدراسة المقارنة للجمتمع والتاريخ الذي وضعه جيان براكاش، وعنوانها «كتابة تواريخ العالم الثالث ما بعد الكولونيالية: منظورات مستمدة من التاريخ الهندي» (١٩٩٠).

ويرى براكاش أن الخطوة الأولى في هذا التطور تمثّلت بالتأريخ الاستشراقي، أي بتواريخ الهند التي كتبها مستشرقون أوروبيون تصوّروا الهند على أنها طفولة أوروبا الآرية وتالياً على أنها موضوع ثابت وراسخ وساكن، عاجز عن النمو (أي فاقد للقدرة على التقدم) وعن تحقيق ذاتيته (أي فاقد للقدرة على

للباحث ما بعد الكولونيالي تحديد بنى القوة التي تواجه التابع وحسب بل فتتيح له أيضاً صياغة «سياسات هوية» متماسكة في معارضة الأنظمة السياسية والإيديولوجية الظالمة أما المقاربات ما بعد البنوية فتتيح لهذا الباحث ما بعد الكولونيالي أن يتبين وينظر الطرائق والحلقات التي تتصلب فيها رؤى الهوية والتمسك بالمتماكة هذه وتتحول إلى أساطير مترعة بالحنين توقيع التابع مرة أخرى في شرك ماضٍ ثابت. وهكذا نجد توتراً أو دبالكتيكاً خصباً بين رؤى مفسح عنها بوضوح لما اعتدنا أن نكون عليه، وما نحن عليه اليوم، وما نريد أن نكون عليه غداً، ومن هم مضطهدونا وحلفائنا في تلك السيرة (المقاربات الماركسية) من جهة أولى، وبين لمحات متشظية مندومة ومدوخة ترمق تدفقات التجربة الغوضوية التي تتحدى مثل هذه الضروب من الإفصاح من جهة أخرى (مقاربات ما بعد البنوية). فالمقاربات الأولى تمكن من الإفصاح عن سياسات التحرر النشطة، كما تمكن من العمل، فرادى وجماعات، على تحقيق مستقبل أفضل: أما المقاربات الثانية فتقدم منظوراً أوسع وأعمق لأفقد للقوى السياسية والإيديولوجية التي تشكلنا، وتشكل على الصراعات التي نخوضها لتحرير أنفسنا من سيطرتها على تفكيرنا وكلامنا. وما يراه الباحثون التابعون أو ما بعد الكولونياليين هو أن من الجوهري والمستحيل في آن معاً أن نطلق هوية ما بعد كولونiale «جديدة» فذلك جوهري، لأن تلك البنى الكولونiale غريبة وسلبية في الوقت ذاته، ولأنها أنت من الخارج ودمرت كثيراً من قيم الثقافات المحلية. ولأن السياسات ما بعد الكولونiale الفاعلة تقتضي تطوير رؤى محلية أكثر إيجابية؛ لكنه مستحيل أيضاً، لأن الخطاب الكولونيالي يواصل إلام حتى هذه المحاولات ما بعد الكولونiale التي تسعى إلى التحرر منه، وينزع إلى تشريط حتى تخيل هوية (ما بعد كولونiale) «جديدة» بالسؤال (الكولونiale) «القديمة». ولذلك قد يبدو لهندي ما بعد كولونiale، على سبيل المثال، أن البديل الوحيد لبقاء المرء تابعاً مستعمر هو أن يغدو «حديثاً»، أي أن يكف عن كونه بدائياً، ويصبح أشبه بالمستعمر الغربي، وهذه معضلة تحتل مكاناً

عموماً بأنها فلسفة أسسية نظراً لاعتقاد الماركسيين العقلدي بالماهيات أو الأسس الثابتة مثل قاعدة المجتمع الاقتصادية، وبنيتها الفوقية (الإقطاعية، الرأسمالية، الاشتراكية وإيديولوجياتها)، والطبقة الاجتماعية والصراع الطبقي (الأرستقراطية، البرجوازية، البروليتاريا)، وطبيعة التاريخ التقدمية (التي تدفع قدماً باتجاه فناء الرأسمالية وانتصار الاشتراكية). أما المفكرون ما بعد البنويين مثل جاك ديريدا وميشيل فوكو فيعدون، بالمقابل، إلى وصف هذه «الماهيات» أو الأسس المزعومة بأنها محض آثار خطاب». وهذا يعني أنها ليست «موجودة» ولا تمر عبرها القوة القائمة في المجتمع إلا لأن هنالك جماعات اجتماعية كبيرة تؤمن بها وتحدث عنها

كما لو كانت كائنات راسخة. وتعني مقارنة التاريخ السياسي ما بعد البنوية أشد العناية في العادة بختب مسارات «خطابات القوة» هذه: الطرائق التي تنشأ بها القوة (وفقدان القوة) في مجتمعات معينة. أما المجتمعات بدورها فيتم تصويرها كقواعد متنازع عليها للتوحيد والتشظي الخطابيين، وأمكنة حيث تتنافس جماعات معينة للتمكن من القوة وتعزبها في حين تعيش جماعات أخرى بعيداً عن المركز، في دفق من الهوامش المختلفة، دون منفذ إلى خطابات القوة التي تفرض النظام على التجربة.

ولقد نعتت المقاربات ما بعد الكولونiale، خاصة في تلك المجموعة النافذة من المقالات التي نشرها راناجيت جها وغاياثري تشاكرافورتى سيفاك في عدد من الأجزاء بعنوان دراسات التابع، إلى الاعتماد على هذه التقاليد الفلسفية، مشددة في بعض الأحيان على «اليقنيات» الأسسية من منظور ماركسي، وفي أحيان أخرى على «الأحاجي» ما بعد الأسسية (أي تلك الشكوك وضروب عدم الحسم الاستراتيجية) من منظورات ما بعد بنوية (انظر أيضاً أوهانسون وشوبروك ١٩٩٢ وبراكاش ١٩٩٢). فوجهة النظر الماركسية لا تتيح

**أن دراسة تاريخ
الولايات المتحدة
ما بعد الكولونيالي
تبقى دراسة خصبة
ومفيدة، بوصفها
«تموجاً لأديب
الكولونiale في كل
مكان»**

مركزياً في قلب السجلات ما بعد الكولونيالية.

ويرى باحث هندي آخر وعضو نشط في جماعة دراسات التابع، هو ديبيش شاكاربارتي، في مقالة بعنوان «ما بعد الكولونيالية واصطناع التاريخ: من يدافع عن ضروب الماضي الهندي؟»^(١٨: ١٩٩٢) أن التأريخ ما بعد الكولونيالي (خاصة الهندي) واقع في إفسار نوع من القيد المزودج:

فهو من جهة أولى، ذات الدائنة وموضوعها في آن معاً، لأنه يدافع عن وحدة مزعومة تدعى «الشعب الهندي» لا تنقسم إلى اثنين: نخبة تحدث وفلاحين ينبغي أن يتحدثوا. غير أن مثل هذه الذات المنفصلة تتكلم من داخل سرديّة كبرى تحتفي بالدولة الأمّة. وفي هذه السردية الكبرى لا يمكن للذات النظرية إلا أن تكون «أوروباً» مفرطة الواقعية، «أوروباً» بُنيت من الحكايات التي حكاهما للمستعمر كلٌّ من الإمبريالية والقومية.

وبعبارة أخرى، فإن الطريقة الوحيدة «الحقة» أو «الموثوقة» لكتابة التاريخ الهندي من الهند هي كتابته (تخليقاً) من أوروبا. فكتابة التاريخ الهندي تعني كتابة تاريخ الهند كأمة، ومفهوم الأمة ذاته هو مفهوم أوروبي، قائم في شبكة التأريخ الأوروبي المعقّمة. وهكذا تنطوي إمكانية كتابة تاريخ الهند بعد ذاتها على نظرة مركزية أوروبية إلى التاريخ تتصوّر الهند في أفضل حالاتها وأشدّها استقلالاً على أنّها مجرد انعكاس مشوّه لأوروبا. وهكذا يكون السؤال «ما الذي كان يمكن أن يكون عليه التاريخ الهندي اليوم لو لم يُصنّع مفهوماً عبر التاريخ الأوروبي؟» أشبه بـ «كان أو أحجية من تلك الأحاجي التي تطرحها بودية زن». مثل «ما الصوت الذي تحدثه يد واحدة تصفق؟». فالخطاب التاريخي الأوروبي (أو الأكاديمي عموماً) هو العدسة التي تمكّن الباحث ما بعد الكولونيالي حتى من تخيل أنه يرى الهند بعيون هندية، وبذلك يجعل من المستحيل على هذا المشروع أن يثمر أو يسفر عن شيء.

والحلّ الذي يقدمه شاكاربارتي لهذه المشكلة هو في الحقيقة ذلك الحلّ الذي انكبّ عليه الباحثون ما بعد الكولونياليين في أرجاء العالم منذ بعض الوقت: «مشروع ترييف «أوروباً»، «أوروباً» التي جعلتها

الإمبريالية الحديثة والقومية (العالمالثية) كونه، بمغامرتها المشتركة وعنفهما» (٢٠: ١٩٩٢). وكجزء من هذا المشروع، يدعو شاكاربارتي الباحثين لأن «يكتبوا في تاريخ الدائنة تلك التجاذبات، والتناقضات، واستخدام القوة، والمآسي، والمفارقات التي صاحبته»: أي لأن يفصّحوا ضمن التاريخ الأوروبي (أو ضمن التاريخ الغربي أو تاريخ العالم الأول، بصورة أعم) عن «الظلم والعنف اللذين كان لهما الفضل في انتصار الحديث شأنهما شأن قوة الإقناع في استراتيجياته البلاغية» (٢١: ١٩٩٢). و«ترييف» الغرب يعني ذلك التراتجبة بين المركز والريف، التي هي في ظلّ الكولونيالية وبعدها تراتجبة نمطية بين الثقافة والبدائية، والنظام والفوضى، والوحدة والتنوع، وذلك بغية رؤية التنوع والتغاير في كلّ مكان، لا بوصفهما ملمحاً من ملامح المستعمرات السابقة وحسب، بل بوصفهما أيضاً شرطين للمراكز الاستعمارية ذاتها سواء كانت أوروبية، أم أميركية شمالية، أم من «العالم الأول» عموماً. أما المصطلح الآخر الشهير الذي يطّلع على هذه العملية أو السيورة فهو «نقل المركز» الذي سكّه وشرحه الباحث والكاتب الكيني نجوجي واثينغو في كتاب بهذا العنوان:

المسألة مرّة أخرى هي مسألة نقل المركز: من اللغات الأوروبية إلى جميع اللغات الأخرى في إفريقيا والعالم: نقله إذا شئتُم باتجاه تعددية اللغات بوصفها الموامل المشروعة للخيال الإنساني (١٠: ١٩٩٣)

ولقد سبق لنجوجي أيضاً أن كتب تصفية استثمار العقل (١٩٨٦)، وهو نصّ مؤسّس في الدراسات ما بعد الكولونيالية غدا عنوانه عبارة مشهورة ومهمّة أخرى من مهمّات تلك العملية المضنية والمتواصلة التي تمّ من خلالها تفكيك عقلية الكولونيالية أو إيديولوجيتها الجمعية بصورة تدريجية في كلّ من المراكز الإمبريالية والهوامش الكولونيالية السابقة

وهذا الجزء من المشروع بات مألوفاً بالنسبة لنا من خلال ما ندعوه تحليلات ما بعد بنويّة (فوكوية خاصة) للغة المجتمعية: حيث يمكن للغرائ أن يعود بشكل خاص إلى كتاب ميشيل فوكو المراقبة والمعاقبة

(١٩٧٥). غير أن كتاب فريدريك نيتشه جينالوجيا الأخلاق (١٨٨٧) ربما يكون أول محاولة أوروبية عظيمة لـ «تربيف الغرب» بهذا المعنى، فهو يتتبع في هذا الكتاب تاريخ العنف المادي والمعنوي الذي كان مطلوباً من ألمانها لتحقيق «الثقافة» أو «الحضارة» الألمانية. وحقيقة الأمر أن نيتشه شخصية محورية في الخطرية ما بعد الكولونيالية، فهو السلف الأوروبي الرئيس لتلك الدراسات المزيلة للتعمية والتي تتناول القوة المكبوتة أو التي يُضنّي عليها

طابع غامض أو مثالي؛ وليس مصادفة أيضاً أن نيتشه كان أول من قام بنقد للترجمة بوصفها إمبراطورية (انظر نهاية الفصل الثالث). وإنه ل ذو دلالة أيضاً أن أحد التيارات المهمة في النظرية ما بعد الكولونيالية يسير على خطا نيتشه في ربطه الترجمة بالإمبراطورية بصورة حصرية والافتراض على ذلك الأساس أن الترجمة شيء ينبغي التقلّب عليه وتجاوزه بقول تشاكرابارتي، على سبيل المثال.

هذا تاريخ سوف يحاول اجترار المستحيل: يحاول أن يرنو إلى موته الفاص بتتبع ما يقاوم ويفر من أفضل الجهود البشرية الرامية إلى الترجمة عبر الأنظمة الثقافية وغيرها من الأنظمة الدلالية، بحيث يمكن تخيل العالم مرة أخرى بوصفه متخافراً العناصر على نحو جذري (١٩٩٢: ٢٣).

الهيمنة والتدويع والاستدعاء

من المفاهيم الأساسية في الدراسة ما بعد الكولونيالية التي تتناول الإمبراطورية وما أعقبها مفهوم «الهيمنة» الذي أفصح عنه الماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي (الترجمة الإنجليزية ١٩٧١)، ومفهومي «التدويع» و«الاستدعاء»، اللذين نظرهما الماركسي الفرنسي لوى أنتوسير (١٩٧١).

ومفهوم الهيمنة عند غرامشي هو محاولة ناجعة لتفسير قدرة السلطة الدائمة على تشكيل المفهوم الذاتي، والقيم، والأنظمة السياسية، وشخصيات الشعب ككل حتى بعد فترة طويلة من زوال المصدر الخارجي لتلك السلطة. ففي الأسرة، مثلاً، يمكن أن نتتبع نمو الهيمنة من الـ «لا» الأبوية إلى مر رأس الطفل بقوة حين يمد يده إلى موضوع محظّر، مروراً بكل درجات استدخال السلطة الأبوية التي لا نهاية لها، وصولاً إلى حالة الراشد المكتمل الذي ينظم أموره ويضبطها على النحو الأكمل. ويتضح بقاء السيطرة الأبوية في هذه الحالة الأخيرة كلما فتح الراشدون أفواههم لضبط طفل ما، حيث نسمع أصوات الآباء والأمهات صادرة عنهم. وسوف نرى أن المستعمرين الأوروبيين قد أفادوا إلى أقصى الحدود من هذا القياس على الأطفال والراشدين في محاولاتهم أن يشرحوا لأنفسهم ولرعاياهم كيف (أ) يبقى «المحلّون» أطفالاً بالمقارنة مع حكّامهم الأوروبيين (ب) ضرورة فرض نظام «تعليمي» (بما فيه الترجمة)، «على المحلّين» للأخذ بيدهم من حالتهم الطفولية إلى حالة أوروبية من «الرد» أو «البلوغ»؛ أي إلى حالة من التنظيم الذاتي القائمة على استدخال السلطة الأوروبية.

أما التدويع والاستدعاء فهما المصطلحان اللذان استخدمهما أنتوسير للتعليق على تحقيق من خلالها استدخال السلطة هذا، ففي السيناريو المثالي الذي وضعه أنتوسير، لا يفد أعضاء المجتمع الأفراد ذواتاً قبل أن «تضادهم» أو «تستدعيهم» قوى المجتمع الحاكمة (ما يدعو أنتوسير «أجهزة الدولة الإيديولوجية»). ففي هذا السيناريو لا يولد الشخص «ذاتاً» – بالمعنى المزجج الذي يشير إلى «فرد يفكر ويشعر ويعمل في العالم وعليه» (معنى «الذات» التقني المستمد من الفلسفة) وإلى «مواطن صالح، وتابع مخلص، وعضو مطيع في المجتمع» (معنى «الذات» التقني المستمد من السياسة) – بل المجتمع هو الذي يحول الشخص إلى ذات. وهذه العملية عند أنتوسير هي عملية معقدة تصهر كلا المعنيين اللذين لكلهما الذات subject هكذا يتكلم الفلاسفة على التدويع subjectification بوصفه بروز الفرد الذي يفكر ويشعر من جسد يُنظر إليه على أنه «موضوع»، أو شيء خامل. وعلى سبيل المثال، فإن

**ما يراه الباحثون
القابعون أو ما بعد
الكولونياليين هو أن
من الجوهرية
والمستحيل في آن
معاً أن تُطْلَق هوية
ما بعد كولونيالية
«جديدة»: فنك
جوهرية، لأن تلك**

**البنى الكولونيالية
غريبة وسلبية في
الوقت ذاته، ولأنها
أتت من الخارج
ودمرت كثيراً من قيم
الثقافات المحلية**

النظر إلى امرأة بوصفها «موضوعاً جنسياً» يعني معاملتها كجسد لا يفكر ولا يشعر أو كشيء يمكن للرجل أن يفعل به ما يشاء. ولذلك اهتمت الحركة النسوية بإحداث التذويت لدى النساء: أي إعادة بناء المفاهيم والتصورات الخاصة بالنساء بوصفهم ذواتاً تفكر وتشعر وتعمل على العالم.

أما المنظرون السياسيون، من جهة أخرى، فيتكلمون على الإخضاع subjection بوصفه السيطرة على شخص يُعرف على أنه «خاضع» لآخر. وما يريده القوس، تورية، هو دمج المعنيين تحت عنوان التذويت. ففي نظريته، يشتمل التذويت دوماً على كل من دفع الشخص إلى إدراك وإع مكتمل والسيطرة عليه في آن معاً. فالشخص يغدو (subject) بالمعنيين في آن معاً، عبر جعله فرداً يفكر ويشعر ويكون خاضعاً للقوى المهيمنة. وبعبارة أخرى، فإن الذاتية هي إخضاع. فالذاتية، أي كون المرء ذاتاً تفكر وتشعر، لا تتحقق إلا في سياق سياسي من السيطرة والإذعان، أو الإخضاع. فما تفكر به الذات أو تشعر هو ما تريد لها أجهزة الدولة الإيديولوجية أن تفكر به أو تشعر.

أما الاستدعاء، أو النداء، فهو مصطلح القوس الآخر الذي يشير إلى دعوة الشخص إلى الذاتية/ الخضوع. والفكرة هنا أنك تقسمتك شخصاً ما شيئاً ما، خاصة من موقع السلطة، تحول ذلك الشخص إلى الشيء المسمى. وعلى سبيل المثال، فإن تسميتك طالباً «بطيء التعلم» تعني أن «تذوّت» ذلك الطالب على أنه بطيء، غبي، متخلف؛ أي أن ذاتية هذا الطالب تتشكل على هيئة «بطيء التعلم»، ويغدو من الصعب على هذا الطالب «المنادي» على هذا النحو أن يتعلم أي شيء بسرعة أو يسر. وأن تسمى أو «تنادي» أو «تستدعي» الشعوب الأصلية في مستعمرة بأنهم «همج» يعني أن تذوّتهم بوصفهم بريّين، غير متحضرين، وغير عقلانيين، الخ. وبهذا يغدون خاضعين للمستعمر بوصفهم ذواتاً «همجية».

وكما تبين تيجاساويني نيرانجانا في كتابها موقع الترجمة (١٩٩٢: ٢٣)، فإن الهند الكولونiale كانت تدار بالآليات ثقافيةً مهيمنة: فالهنود الذين تم تذويتهم بوصفهم رعايا شركة الهند الشرقية، وبريطانيا العظمى

لاحقاً، راحوا ينظرون إلى أنفسهم بعيون المستعمر. بوصفهم أطفالاً، مختلين، لا عقلانيين، غامضين، لبني الحركة. وباستدعائهم على أنهم أطفال فإنهم يغدون أطفالاً؛ ذلك أن تذويت المستعمر يعلمهم أن يخلجوا من ذاتيتهم «الأصلية» (التي حددها لهم المستعمر) وأن يتطلعوا إلى ذاتيتهم هو، حيث يُعرف بأنه راشد، قوي، عقلاني، وهلمجراً. وباستدعائهم على أنهم «شرقيون»، أي على أنهم «آخرون» البحث الغربي الآسيويون، فإنهم يغدون شرقيين.

والنقطة الأساسية التي تنبغي ملاحظتها في كل هذا هي أن الهيمنة التي يمكن لها أن تذوّت شعباً كاملة ليست بالضرورة مؤامرة أو مكيدة من طرف القوة المستعمرة: إنها ذهنية دائمة التحول أو حالة عقلية جمعية لا تعمل عليها إلا إذا كانت تذوّت أعضاء الطبقة الحاكمة أيضاً. فهذا النموذج لا يتصور مستعمرين يمتلكون الوعي الكامل ويسيطرون على أفعالهم سيطرة مطلقة ومستعمرين هم مجرد دمي عاجزة في أيديهم. والأخرى أن المستعمرين أيضاً تسيطر عليهم الهيمنة، جزئياً على الأقل، وبصورة غير مكتملة، لكنهم لا يزالون من القوة بمكان. فالمستعمر «يُستدعون» أو «يذوّتون» بوصفهم سلطات، أومديرين، أو قضاة، أومبشرين، أوأنثروبولوجيين، ويتوقع منهم أن ينظروا إلى أنفسهم كراشدين عقلاء وإلى رعاياهم الكولوناليين كأطفال لا عقلانيين: و«يُستدعي» المستعمر أو «يذوّتون» بوصفهم «مطليين»، «همجا»، وما إلى ذلك، ويتوقع منهم أن ينظروا إلى أنفسهم كأطفال ينقصهم العقل وإلى حكّامهم الكولوناليين كراشدين عقلاء.

ومن هنا بقاء الهيمنة الكولونiale حتى بعد سقوط الإمبراطورية: فما يُذوّت الشعوب التابع بوصفه «شرقية»، أو «آخرون»، أو «غامضاً»، أو «عاجزاً»، أو «متوحشاً»، أو «طفولياً» حتى يحتفظ بهذه الذاتية، ويبقى «مُستدعي» بوصفه رعايا خاضعين حتى بعد مغادرة حكّام الكولوناليين واستقلاله الظاهري. وبقاء الهيمنة الكولونiale هو إحدى أعقد المشكلات الشائكة التي تواجه الذوات ما بعد الكولونiale. كيف نستدعي أنفسنا بحيث نغيّر ذاتيتنا بطرائق

خصبة ومنجزة؟

وتجد نيرانجانا أن استدعاء الهنود المستعمرين إنما يعمل عمله من خلال الترجمة: ذلك أن «الترجمات الأوروبية للنصوص الهندية والتي أعدت لجمهور غربي زُوِّدت الهندي «المُتعلِّم» بسلسلة كاملة من الصور الاستشراقية» (١٩٩٢: ٣٩). وبالنسبة لها، فإن هذا ما يحتم على المشروع ما بعد الكولونيالي أن يشتمل على «ترجمة» للنصوص - والذات - الأصلية على نحو يُعيد استدعاء ما كانوا مستعمرين ذات مرة بوصفهم يزولون استعمارهم ويصفونه على نحو متزايد. ويهيج أن نرى كيف يفترض بذلك أن يتم.

اللغة والمكان والذات

يمكن أن نقول بشيء من التبسيط إن التجارب الثقافية جميعاً تولد من تقاطع وتشابك اللغة والمكان والذات؛ وإن التجربة ما بعد الكولونيالية تولد من ضروب شتى من بذر الاضطراب في تلك التقاطعات ونزع استقرارها. ويتنبَّع «الاستدعاء» تقاطعات اللغة والذات، غير أنه من المهم في سياق كولونيالي وما بعد كولونيالي أن نهتمّ بالمكان أيضاً. ذلك أن الكولونيالية تشتمل على الانتقال من مكان إلى آخر، وعلى أشكال من «الانخلاع» يمكن أن تكون مادية أو ثقافية، كأن تُضطهد ثقافة معينة من

قبل ثقافة يُزعم أنها أرقى فلا تعود تشعر أنها «في موطنها». وكما يلاحظ أشكروفت وغريفيث وتيفين، فإن «المكان، والانزياح، والاهتمام الطاعى بأساطير الهوية والأصالة هي سمة مشتركة في كلِّ الآداب ما بعد الكولونيالية المكتوبة بالإنجليزية» (١٩٨٩: ٩٠). ولعلَّ ذلك أن يكون سمة لكلِّ الأوضاع ما بعد الكولونيالية. ولقد وصف ماكسويل بصورة مفيدة، وإن تكن مبسطة، تأثير اللغة على العلاقة بين المكان والذات (١٩٦٥-٨٢-٨٣).

هناك صفتان واسعتان. في الأول، يجلب الكاتب لغته الخاصة - الإنجليزية - إلى بيئة غريبة ومجموعة جديدة من التجارب أستراليا، كندا، نيوزيلندا. وفي الثاني، يجلب الكاتب لغة غريبة - الإنجليزية - إلى ميراثه الاجتماعي والثقافي الخاص. الهند، غرب إفريقيا. إلا أن قراءة جوهرية تجمع بين هذين الصنفين... حيث «الصراع الذي لا يُطاق مع الكلمات والمعاني» يتخذ له هدفاً إخضاع التجربة للغة، وإخضاع الحياة الغريبة للسان المستورد.

تشتمل كلتا التجربتين على تكيف إشكالي للغة مع المكان والذات، كما تشتمل بصورة حتمية على تكيف أشدَّ إشكالية للذات مع اللغة والمكان. وتقتضي كلتا التجربتين من الكولونيين، مستعمرين ومستعمرين، أن يسعوا وراء تواشج جديد بين الكلمات ومراجعتها، فيتعلمون أو يبتدعون كلمات جديدة للأشياء القديمة المألوفة، ويتبنون كلمات قديمة في وصف أشياء جديدة وغريبة. لكن هذه التجربة تختلف كثيراً بين المستوطنين الأوروبيين، الغريباء في أرض غريبة، والمنطقمين فجأة عن العوالم الاجتماعية والطبيعية التي منحت كلاً من لغتهم وذاوتهم وهم الاستقرار والأمن؛ وبين السكان الأصليين الذين أفقرتهم الثقافات المستعمرة، فانقطعوا فجأة أو بصورة تدريجية عن اللغة والإحساس بالذات اللذين منحنا عوالمهم الاجتماعية والطبيعية وهم الاستقرار والأمن. ويتضح هذا الفارق بجلاء في المرحلة التي تلي الاستقلال. فمستعمرات المستوطنين تكافح لخلق لغة وذات جديدتين جوهرياً مؤسستين في المكان الجديد، في حين تكافح المستعمرات المفتوحة لإعادة خلق اللغة والذات القديمتين كما كانتا قبل هجمة الاستعمار.

وعلى الرغم من الفائدة التي يقدمها هذا النموذج بوصفه مقارنة أولى لضروب الاختلاف في التجربة ما بعد الكولونيالية، إلا أنه أبسط بكثير من أن يُنصف ما تنطوي عليه تلك التجربة من التعقيد. فهو يقصي حالات وسطى بالغة الأهمية، ومعنى ما، فإن كلَّ ثقافة ما بعد كولونيالية تقطن تلك الحالات الوسطى. فأين هي الثقافة ما بعد الكولونيالية التي لا تبدي عن كلا

أن الهيمنة التي

يمكن لها أن تذوّت

شعوباً كاملة ليست

بالضرورة مؤامرة أو

مكيّدة من طرف

القوة المستعمرة:

إنها ذهنية دائمة

التحول أو حالة

عقلية جمعيّة لا

تعمل عملها إلا إذا

كانت تذوّت أعضاء

الطبقة الحاكمة

أيضاً

النمطيين، ولا تضمّ كلاً من المستوطنين من الثقافة المستعمرة والسكان الأصليين المُقَرَّرين والمحرومين؛ إنّ مجرد تعداد المستوطنين البيض والسكان الأصليين في أميركا أو الهند أو جنوب إفريقيا، على سبيل المثال، لكفيل بأن يبيّن أنّ تلك الثقافات جميعاً هي حالات هجينة مؤلفة من القطبين اللذين تحدّث عنهما ماكسويل.

وثمة مزيد من ضروب التعقيد التي تنشأ حين ينظر المرء إلى جميع الجماعات التي تتكوّن ثقافة من الثقافات ما بعد الكولونيالية. لا المستوطنين الطوعيين والسكان الأصليين فقط بل أيضاً المستوطنين غير الطوعيين (العبيد، خاصة أولئك الذين جيء بهم من إفريقيا إلى العالم الجديد، والمجرمين المدانين الذين حكم عليهم بالعيش في المستعمرات) والمستوطنين شبه الطوعيين (الخدم الذين يعقود مؤقتة، كثير من الزوجات، معظم الأولاد). لا الأعضاء «الأقنفاء عرقياً» في هذه الثقافة أو تلك وحسب بل أيضاً أولئك المولودون، ثمرة التزاوج والتهاجن بين المستوطنين والأصليين، وعلى سبيل المثال، فإن نموذج ماكسويل لا يستطيع أن يفسّر حالة الإنديز الغربية التي جلبت أناساً من إفريقيا والهند والصين والشرق الأوسط وأوروبا وأهلكت السكان الأصليين (الكاريب والأرواك) بصورة تكاد أن تكون كاملة. وجميع سكان الإنديز الغربية هم افتراضياً مستوطنون متزاوجون، لكن بعضهم (الأفارقة) كانوا قد جلبوا كعبيد، وبعضهم الآخر (الهنود والصينيون) كانوا قد جلبوا كخدم يعقود مؤقتة، وبعضهم الثالث (الأوروبيون) جاءوا كآسياد. وقد عمل التهجين بين هذه الجماعات الثلاث على تشويش تلك الخطوط مزيداً من التشويش، حتى بات من الصعب أن ننسب أي إنديزي غربي إلى هذه الجماعة أو تلك من جماعتَي ماكسويل. عادة ما تترافق هذه التغيرات في الثقافات ما بعد الكولونيالية بتوفيقية ثقافية وكيرولية لغوية. وكلتاها تعنيان على الدوام أنّ ليس ثمة عودة الأمر الذي يحبط كثيراً أولئك القوميين أو المحليين الذين يعيدون عند الاستقلال خلق «ثقافة» ما قبل كولونيالية أو «شعب» ما قبل كولونيالي مُحييت منهما كل آثار

التدخل الكولونيالي. وعلى سبيل المثال، فإنّ الكاتب الغوياني دينيز وإيامز يتكلّم على عملية «حفز»، هي تلك العملية الجارية التي تقوم فيها الجماعات المختلفة في ثقافة ما بإعادة تشكيل بعضها بعضاً عبر تفاعل بالحفز. أما ولسون هاريس، الكاتب الغوياني الآخر، فيمتدح الخلاط الثقافية في الكاريبي لأنها توفر أشكالاً من الإبداع والفكر لا يمكن أن نجدّها في المجتمعات التي تبدو أحادية الثقافة (انظر: أشكروفت وآخرون ١٩٨٩: ١٥١). وكذلك الكيرولية اللغوية، التي ظلّ يُنظر إليها لزمن طويل تلك النظرة الثقافية الأحادية بوصفها «تغليظاً» للغة وحطاً من شأنها، صارت تُعَبَّرُ الآن إغناءً عنبر ثقافي للغة من خلال التصالب الثقافي: فحين تختلط لغتان معجماً ونحوياً، لا يكون الناتج لغةً ثالثة ينهض اعتبارها ارتداداً عن أي نقاء سابق بقدر ما يكون تنوعاً مثمراً ضمن هذه اللغة أو تلك (أو ضمن كليهما، وضرباً من غزّل إمكانيات لغوية جديدة على مستوى اللهجة، واللهجة الاجتماعية، واللهجة الفردية. وعند أشكروفت وشركاه (١٩٨٩: ٣٦). أنّ هذا التصالب الثقافي يُضخّص إلى نحو متزايد «بوصفه نقطة النهاية الممكنة لتاريخ بشري من الفتح والإبادة لا نهائي في الظاهر وكان قد برّر بأسطورة «نقاء» الجماعة، ويوصفه الأساس الذي يمكن أن يُقام عليه استقرار العالم ما بعد الكولونيالي بصورة خلاقة». والحال، أنّ قسماً كبيراً من النظرية ما بعد الكولونيالية يسعى لأن يقدم إطاراً لهذا الاستقرار الخلاق الجديد.

أبعد من القومية: الثقافات المهاجرة والحدودية

يعدّ هومي بابا (١٩٩٤)، الذي قد يكون الباحث ما بعد الكولونيالي الأبعد أثراً على الإطلاق، إلى تطوير فكرة الهجينة هذه تطويراً أعقد بكثير في مقالة عنوانها «كيف تدخل الجدة العالم: الفضاء ما بعد الحديث، الأزمنة ما بعد الكولونيالية، وتجارب الترجمة الثقافية». وعند بابا، كما عند كثير من الباحثين ما بعد الكولونياليين، أنّ مشروع تريف الغريب يتحقّق بغاية أكبر من خلال دراسة الثقافة المهاجرة سواء ضمن «الغرب» أو على حدوده، أو ما يدعوه فنّان الأداء المكسيكي والأمريكي

غوليرمو غوميز بينا «النظام (الحد) العالمي الجديد».
يقول بابا.

تضفي ثقافة «فيما بين» المهاجرة، أو موقع الأقلية، طابعاً درامياً على ما تبديه الثقافة من عدم قابلية الترجمة؛ وهي إذ تفعل هذا، إنما تنقل السؤال المتعلق بتمكّن الثقافة أبعد من حلم داعية التمثّل، أو كابوس داعية العنصرية، به «نقل كامل للموضوع» باتجاه مواجهة مع سيروية متجاذبة من الانشطار والهجنة تسمّ التماهي مع اختلاف الثقافة. (١٩٩٤: ٢٢٤).

ولا تُنبئ «عدم قابلية الثقافة للترجمة» عند بابا من فريدة كلّ ثقافة، وخصوصيتها، واختلافها عن الثقافات الأخرى، بل من كونها مختلطة على الدوام مع الثقافات الأخرى، ولا تني تفيض على الحدود المصطنعة التي تقسمها الأمم لاحتوائها. والترجمة بمعناها التقليدي تتطلب اختلافات ثابتة بين ثقافتين ولغتيهما، ليقوم المترجم بدم الهوية وإقامة الجسور بينهما: أمّا اختلاط الثقافات واللغات في الثقافات المهاجرة والحدودية فيجعل الترجمة بمعناها التقليدي مستحيلة. غير أن ذلك الاختلاط يجعل الترجمة أيضاً وفي الوقت ذاته، أمراً عادياً تماماً، وميماً ومألوفاً فتناوب اللغة لا يكوّن عن الترجمة؛ والترجمة هي حقيقة الحياة الفعلية. هكذا يقرن بابا الثقافات الحدودية بكلّ من عدم قابلية الثقافة للترجمة وما يدعوه «الترجمة الثقافية»: «أن تراجع مشكلة الفضاء العالمي من المنظور ما بعد الكولونيالي يعني أن تنقل موقع الاختلاف الثقافي بعيداً عن فضاء التعدد الديمغرافي باتجاه التفاوضات الحدودية التي تسمّ للترجمة الثقافية» (١٩٩٤: ٢٢٣).

لنأخذ الولايات المتحدة والمكسيك. ففي الفضاء الإيديولوجي للتعددية الديمغرافية أو التعددية عموماً، هذان البلدان هما بلدان مختلفان، أمتان مختلفتان، بثقافتين مختلفتين، ثقافة فريدة في الولايات المتحدة وثقافة جمعية في المكسيك (إذا ما استشهدنا بأحد التوصيفات الشعبية)، ولغتين مختلفتين، الإنجليزية في الولايات المتحدة والإسبانية في المكسيك. والترجمة في هذا السياق التعددي لا تعدو كونها مشكلة تقنية تتمثل بإيجاد المكافآت في إحدى الثقافتين/اللغتين للكلمات

وعبارات ومدوّجات في الثقافة/اللغة الأخرى، أو، بحسب المقاربة متعددة النظم التي طورها إيتامار إيفن زوهار وجدعون توري وأندريه لوفيفر وسواهم من الباحثين، مشكلة مناقشة لمعايير إحدى الثقافتين بالعلاقة مع معايير الثقافة الأخرى. فالثقافتان المصدر والهدف يتمّ تصوّرهما على أنهما مختلفتان جوهرياً لكنهما نظامان ثقافيان متكافئان يمتلكان إلى هذا الحدّ أو ذاك القدرة ذاتها على صياغة عمل المترجم وضبطه في تلبية حاجات الثقافة الهدف.

أمّا في سياق ما بعد كولونيالي، فينبغي أن نضيف إلى هذه المعادلة تباينات القوة الهائلة بين الثقافتين، ما يؤدي لأن تغدو الترجمة إشكالية باطراء، بل مستحيلة ومن هنا «عدم قابلية الثقافة للترجمة». فكيف يمكن للمرد أن يعهد التعبير عن نص إنجليزي أميركي بإسبانية مكسيكية ويقدم بذلك لشخص من بلد فقير من العالم الثالث أي شيء يقبّه المعنى الذي لدى شخص من أغنى بلاد العالم؟ هل يمكن للترجمة أن تتخطى تباين القوة هذا؟ ما يراه بابا، وما يوافق عليه عدد متزايد من الباحثين ما بعد الكولونياليين، هو أن عدم قابلية الثقافة للترجمة تغدو عند الحدود على أشدها وفي أقصى درجات قابليتها للحلّ العملي في الوقت ذاته، حيث يتكلّم المكسيكيون (بل وبعض الأميركيين الشماليين) على كلا جانبي الخط اللغتين كليهما ولا يكفون عن ترجمة تجاربهم من هذه اللغة إلى تلك، لضروب متنوعة من الجمهور (سياح إلى الجنوب، سلطات اجتماعية مختلفة إلى الشمال).

والحال، أن الثقافة المهاجرة، أو الثقافة الحدودية، أو ما تدعوه الكاتبة الشيكانيّة التيجانيّة غلوريا أنزالدوا «الثقافة المولدة الجديدة»، تحظى بأهمية متعاظمة لدى الباحثين ما بعد الكولونياليين الذين يعملون على تعريف الغرب. فهي تضيف حداً ثالثاً منتجاً إلى ثنائية المستعمر/المستعمر. فعلى طول الحدود بين بلدان «العالم الأول»، مثل الولايات المتحدة، وبلدان «العالم الثالث»، مثل المكسيك، ثمة ثقافة قائمة تردم الهوية وتقيم الجسور بينهما، بشقّ الطرائق التهميشية بل الوحشية في الغالب التي توفر سبباً جديدة للتطور

الثقافي. وكلام أنزل الدوا على الثقافة المولدة هو كلام إيجابسي إلى أبعد الحدود: «من هذا التلاحق المتبادل العنصري، الأيديولوجي، الثقافي، والبيولوجي، ثمة وعي «غريب» قيد التكوين في الوقت الحاضر، وعي هجين جديد، هو وعي التخوم» (١٩٨٧: ٧٧). غير أنها تترك أيضاً ذلك الصراع الذي يكمن تحت هذا التناول: «إن المولد الذي هُزله في المهدي في ثقافة، وأقحم بين ثقافتين، وتوزع بين الثقافات الثلاث جميعاً وأنظمة قيمها إنما يخضع لصراع في اللحم، صراع حدود، حرب داخلية» (٧٨).

وبالمثل، فإن كارول بويس ديفون، في كتابها النساء السوداوات والكتابة والهوية: هجرات الذات (١٩٩٤)، تنظر لما تدعوه «الذوات المهاجرة» بوصفها طريقة جديدة في الكلام على تداخل الثقافات والأعراق واللغات الذي نجده على الحدود بين الأمم. وبما أنها امرأة سوداء هي نفسها، ولدت وترعرعت في الكاريبي وتعيش الآن في نيويورك، فإنها تسائل كلا الطرفين القائمين في هدي هويتها المرتبطتين معاً بوصفها «إفريقية-أمريكية» و«إفريقية-كاريبية»: «فبأي معنى هي إفريقية أو أمريكية أو كاريبية؟ وإذا لم تكن أياً من ذلك، وكانت هويتها تجري وتسيل عبر هذه التخوم جميعاً، فكيف يمكن لها أن تخطي معاً بواصلة صغيرة توصيفين خاطئين؟ والحال، أن ذوات الكتابات السوداوات المهاجرة لا ينبغي أن يتم تصويرها بلغة السيطرة، أو الإخضاع، أو «الاستبعاد» في المقام الأول، بل بلغة الزلافة المتقلقة والوجود في غير مكان» (٣٦). ولأن «في غير مكان» تشير إلى حركة، فإن الذات الأنثوية السوداء تؤكد على الفاعلية [القدرة على العمل في مجتمعات العالم الواقعي] بينما هي تعبر الحدود، وترحل، وتهاجر، وبذلك تعيد المطالبة بينما هي تعيد التأكيد» (٣٧).

ومن المصطلحات الأساسية في هذا المشروع ما بعد الكولونيالي الرامسي إلى تريفيف الغرب مصطلح الدياسورا أو الشتات. وبينما كانت العادة في الماضي أن يستخدم هذا المصطلح للتأكيد على الوحدة العرقية أو الثقافية التي تجمع جميع أفراد الشعب المشتت (خاصة اليهود) بالاحالة إلى أرض موعودة، غدا في الدراسات ما بعد الكولونيالية الأحدث تمثيلاً للاختلاف، والغربة،

والاختلاط، ولحقيقة أن معظم شعوب الأرض أوكلها قد جاءت من مكان ما وتعيش الآن في غير مكان. وهذا ما يعني أيضاً أننا قد تكيفنا جزئياً مع ظروفنا الثقافية الجديدة بتمثلنا معايير المحليين وقيمهم وباختلاط دماننا بدمانهم، لكننا لا نزال نحفظ جزئياً أيضاً بأثار ما كنا عليه في السابق. وهكذا يكون الشتات طريقة لتصور الثقافة الحدودية على نطاق عالمي، حيث تمنح المجتمعات والأفراد بالاختلاف الثقافي على أساس يومي، في تلك المجتمعات حيث يعيشون ويعملون، ويتزوجون، ويخلطون الثقافات والأعراق، ويتزعمون على لغتين وثلاث، ويقامون (أو يدعون) للضغوط التي تدفعهم لأن يقدوا (أو لأن يزعموا أنهم يقدون) أحاديي اللغة. فالثقافة الشتاتية هي ثقافة عالمية منخلعة على الدوام، منفية، تعيش بين غرباء يقدون الشخصيات المألوفة في بوتنا وأماكن عملنا. وبذلك يترك الشتات أثره على الجميع؛ فالأمر لا يقتصر على وجود شتات أوروبي فضلاً عن الشتات الآسيوي، الإفريقي، اليهودي، بل يتعدى ذلك إلى ضروب أخرى من الشتات هي مصدر «الغرباء»، والسكان المهاجرين، والثقافات الحدودية التي تنهض في وسط أوروبا والولايات المتحدة (التي هي ذاتها نتاج ضروب من الشتات الأوروبية وإفريقية وآسيوية).

ولئن كانت هذه «الثقافة الصودية» العالمية، أو هذا الشتات، تجعل الترجمة بمعناها التقليدي مستحيلة، كما يرى هومي بابا، إلا أنها تجعلها أيضاً واقعة حاسمة لا يمكن نكرانها من وقائع الحياة. وإذا ما كان الغرب المرفق يبدو أشبه فأشبه بمستعمراته السابقة، في تغاير عناصره وتنوعها، فإن ذلك يوجب النظر إلى العالم ما بعد الكولونيالي برمته بوصفه مسرحاً أو ساحة للترجمة. فالترجمة في هذا السياق لم تعد مجرد عملية نقل للمعنى يجريها على النصوص اللغوية محترفون ذوو دربة رفيعة ومهارات لغوية وثقافية ترتبط بأكثر من ثقافة قومية أو مناطقية واحدة؛ بل غدت أساس قدر كبير من التواصل العادي اليومي. وبذلك فإنها تظل تنضج بتباينات القوة الكولونيالية التي شكلتها في الأصل.

الشعر والنثر.. السياق التاريخي والمفاضلة

حورية الخمليشي*

تهدف هذه الدراسة إلى رصد تطور «الشعر المنثور» في العالم العربي ابتداء من ١٩٠٥ وهي السنة التي نشر فيها أمين الريحاني أول قصيدة في الشعر المنثور، هذا الأخير استطاع بفعل حركة التحديث الشعري أن يبحث عن كتابة مغايرة للقصيدة العربية وتسمية جديدة، يتطلبها الزمن الحديث من أجل بناء الخطاب الشعري الذي كان مواكبا للحدثة الشعرية العالمية والإبدالات النصية الجديدة التي عرفتتها القصيدة. فقد كان للتأثير الأوروبي دور فعال في ظهور هذا الجنس الشعري، إذ أن تمرد الشعراء على شكل القصيدة العمودية كان نتيجة احتكاك العرب بالشعر الأوروبي مما أدى إلى خلق أشكال جديدة كالشعر المنثور وإن كان استخدام هذا المصطلح يثير الكثير من الاضطراب والغموض والتداخل، في العالم العربي، ويثير العديد من الأسئلة.

* باحثة وأكاديمية من المغرب

فما هو مفهوم الشعر المتنور في العالم العربي؟ وكيف يمكن للنص أن يكون شعرا ونثرًا في الآن نفسه؟ وما الذي طرأ على بنية الشعر حتى قرب من النثر؟ وما هي الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر؟ وهل يتعلق الأمر بكتابة شعر بالنثر أم نثر بالشعر؟ ولماذا البحث عن قالب مختلف للشعر خارج الشعر؟ وهل الشعر المتنور خرق للحدود الأجنبية؟ وما هي المميزات النثرية في الشعر العربي والتجليات الشعرية في النثر العربي؟ ولماذا حصل هذا التداخل بينهما؟ ولماذا سلمنا بشعرية النثر رغم تخليه عن كثير من خصائص الشعر؟ وما هو الفرق بين الشعر المتنور في أوروبا وفي العالم العربي؟ وما هي وضعية الشعر المتنور في الآداب العالمية؟ وهل نجح النقاد في تصنيف الشعر المتنور كجنس مستقل بذاته؟ وكيف نصف نصا ما أنه شعر متنور؟ ولماذا تعددت مصطلحاته؟ ولماذا اتصف بالغموض والخلط؟ وهل هو خلط مصطلحي أم خلط مفاهيمي؟ وهل الشعر المتنور نموذج التحديث الشعري في العالم العربي؟ ولماذا لم يفكر المغاربة بالشعر المتنور إلا في نهاية الأربعينيات؟ ولماذا العودة إلى الشعر المتنور في عصرنا؟ ألم يلعب الشعر المتنور دورا في تقريب الشعر من النثر؟ ولماذا لا يتحدث النقاد عن الشعر المتنور؟ ولماذا رفض بعضهم هذا الشعر؟ ومن هم الشعراء المحدثون الذين كان لهم لواء السبق في هذا الشعر؟ ولماذا لم يعد مصطلح الشعر المتنور شائعا ومتداولاً؟ وهل اختفت دلالاته التي صيغ من أجلها؟ أم أن المتخصصين لم يعودوا بحاجة إلى هذا المصطلح؟

هذه الأسئلة في الحقيقة هي ما يحدد موجبات اختيار الموضوع، وهي أسئلة تصل بنا إلى أن الشعر المتنور كجنس شعري ليس بديلا للقصيدة العمودية، ولكنه جنس شعري، جاء ليثبت حضوره الخاص وشعريته بفعل الإبدالات النصية الجديدة التي عرفتها القصيدة بفعل حركة التحديث الشعري، وما أريد أن أوضحه هو أن بحثنا لا يقتضي فقط التعريف بالشعر المتنور وخصائصه ومميزاته، فالشعر المتنور تعرفه كل الأمم الراقية إلا أن مصطلح «الشعر المتنور» في العالم العربي يطرح إشكالات متعددة أهمها عدم توحيد المصطلح في

الممارسة النصية الرومانسية، لذلك أشرت تحديد مفهوم المصطلح عند أعلامه والوقوف على بعض نماجه، وما طرحه هذا المصطلح من إشكال في الساحة النقدية، والظروف التاريخية التي هيأت لظهور هذا اللون من الشعر. وتعد مشكلة المصطلح أهم مشكلة واجهتها حتى خشيت أن تتحول هذه الدراسة من بحث نظري إلى بحث في المصطلح ونهج منهج الدراسة الأدبية المقارنة.

الشعر المتنور في العالم العربي يستخدم في تسمية أجناس أدبية متعددة ولعل هذا راجع إلى مسألة الترجمة غير الدقيقة، وقد استعمل الشعراء العرب الأجناس الأدبية الأوروبية كالشعر الحر والشعر المرسل وهي أجناس ذات تعريفات محددة في الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي. أما في الشعر العربي فقد وظف الشعراء في تعريفه طائفة مختلفة من المصطلحات حتى أصبح المصطلح الواحد يطلق لتسمية أجناس أدبية مختلفة نتيجة عدم اهتمام العديد من الشعراء بكيفية توظيف هذه المصطلحات عند شعراء آخرين، وقد حاولت تتبع مصطلح الشعر المتنور عند أعلامه والرجوع إلى المصطلح في أصله الإنجليزي والفرنسي كما فهمه الشعراء العرب.

نجد أن مصطلح الشعر المتنور يستخدم في مقابل ما يسمى في الأدب الإنجليزي «poetry in prose» وكذلك في مقابل «الشعر الحر free verse» بالمفهوم الأمريكي الإنجليزي. وهنا نتساءل لماذا لم يحتفظ العرب بالمصطلح الدخيل وعدم معظم الشعراء والنقاد إلى التعريب؟

هنا يطرح السؤال كيف نعرش على تسمية لجنس أدبي خارج سياق الثقافة العربية؟ ولماذا لم تحتفظ بنفس الكلمة الأجنبية؟ وإذا أردنا الاحتفاظ بنفس الكلمة ألا نصطدم بمسألة الثقافة العربية؟ لأن مشكلة المصطلح في اللغة العربية هي مسألة تتعلق بمشكلة السياق الثقافي كما أن ترجمة المصطلح هو نقل للمعرفة وليس نقلا للمصطلح في حد ذاته، ولهذا يعجز المصطلح في بعض الأحيان بعد جرده من سياقه الأصلي وتوظيفه في سياق جديد تحكمه ثقافة جديدة مختلفة. هكذا نجد أنفسنا أمام قضية ترجمة المصطلحات الحديثة التي نجد لها أبعادا دلالية وإيديولوجية في لغاتها الأصلية،

فمن الصعوبة بمكان تجريدها من هذه الدلالات وإخضاعها لدلالات جديدة في سياق الواقع اللغوي في الثقافة العربية ولعل هذا ما جعل طه حسين يتمسك بمصطلح النثر الفني في فضاء عربي يتماشى مع اللغة الأيديولوجية السائدة.

إن كل مصطلح يرتبط في نشأته بالشخص الذي استعمله أول مرة، ومصطلح الشعر المنثور ارتبط في نشأته الأولى بأمين الريحاني. لكن لماذا تخطى الشعراء عن ترجمة الريحاني «الشعر المنثور» دون توضيح أسباب التخلي؟ أو اختلاف في المدارس والاتجاهات؟ أم أن الترجمة الثانية كانت أكثر صوابا وضبطا من الأولى؟ ولماذا لم يحتفظ الريحاني بالمصطلح للدخيل (اللفظ الأجنبي) وعهد إلى التعريب؟ وهل يضير اللغة العربية أن تستخدم بعض المصطلحات في صيغة التعريب كما فعل شعراؤنا؟ وفي هذه الحالة ألا نجد صعوبة جمة في إيجاد ترجمة حرفية لهذه المصطلحات؟ وإذا ما قبلنا المصطلح كمصطلح دخيل إلى اللغة العربية ألا نجد بأن هذه المصطلحات الشعرية الأجنبية قد يكون لها معنى محدد في لغتها بينما لا نجد لها نفس المعنى في لغتنا أو قد تؤدي إلى ضلال المعنى؟

لا أريد لهذا العمل أن ينهج منهج الدراسة المقارنة، أو أن يكون تأريخا للشعر المنثور في العالم العربي بقدر ما ينظر في خصائص هذا الشعر، ومقوماته، كجنس شعري، وإعادة النظر في تسميته وفي مسألة ترجمة المصطلحات الحديثة لأن الترجمة غير الدقيقة تؤدي إلى الفهم الغامض لمعناها. وقد شغلنا في هذا العمل بعض الأسس النظرية للشعرية اللسانية بتوظيف «القيمة المهيمنة» (la valeur dominante)

لـ«جاكوبسون» لتصنيف هذا الجنس الشعري وتعريفه، فقد لخص جاكوبسون في كتابه Essai de linguistique générale الوظائف التي تقوم بها اللغة في ست وظائف.

– الوظيفة المرجعية (أو الإيحائية) (Fonction Référentielle)

– الوظيفة التعبيرية (أو الانفعالية) (Fonction Émotive)

– الوظيفة الطلبية (Fonction Conative)

– الوظيفة الشعرية (Fonction poétique)

– الوظيفة التنبيهية (Fonction Phatique)

– الوظيفة اللغوية الواصفة (Fonction Métalinguistique)

وقد اهتم «ياكوبسون» بالقيمة المهيمنة In valeur dominante التي سأحاول توظيفها في هذا العمل للنظر في مستوى فاعلية القومات الشعرية التي ستحدد من خلال المحنصر الشعري المهيمن في الخطاب لتصنيف هذا الجنس الشعري وتوضيحه بالاستشغال على نصوص يهيمن فيها الشعر والنثر.

ونحن ننجز هذا العمل واجهتنا مشاكل وصعوبات نذكر أهمها:

• مشكلة المصطلح، فالشعر المنثور عند الريحاني ترجمة للمصطلح الفرنسي «vers libre» والإنجليزي «free verse» وهو شعر يقوم على الإيقاع النثري أكثر من الإيقاع الوزني، ويجعل له الريحاني «وزنا جديدا مخصصا، وقد تجنّب القصيدة فيه من أهر عديدة متنوعة» (١) وهو تعريف ضعيف مما أدى إلى عمومية مفهوم المصطلح في الثقافة العربية، ورفض معظم النقاد لمصطلح الريحاني، باستعمال مصطلحات بديلة أدت إلى غموضه وإشكالية التلقي؛

• كثرة المصطلحات التي تطلق على الشيء الواحد. ولعل هذا راجع بالأساس إلى عدم اطلاع الشعراء والباحثين على المصطلحات التي استعملها الآخرون أو من سبقهم؛

• عدم نقل المصطلح الأوروبي إلى اللغة العربية بكيفية سليمة؛

• القواميس العربية تكاد تخلو من مصطلح الشعر المنثور لكن مصطلح الشعر المرسل blank verse موجود بكثافة في مصطلحات اللغة الإنجليزية، ومصطلح الشعر الحر vers libre موجود كذلك بكثافة في

الشعر المنثور في

العالم العربي

يستخدم في تسمية

أجناس أدبية متعددة

ولعل هذا راجع إلى

مسألة الترجمة غير

الدقيقة، وقد استعمل

الشعراء العرب

الأجناس الأدبية

الأوروبية كالشعر الحر

والشعر المرسل وهي

أجناس ذات تعريفات

محددة في الأدب

الفرنسي والأدب

الإنجليزي. أما في

الشعر العربي فقد

وظف الشعراء في

تعريفه طائفة

مختلفة من

المصطلحات حتى

أصبح المصطلح

الواحد يطلق لتسمية

أجناس أدبية مختلفة

والذي يؤثر في العناصر الأخرى. لنوضح هيمنة قيم جمالية كانت سائدة مرحلة انتشار الشعر المثنو، كما سنوضح ما يميز نصوص هذه المرحلة عن غيرها من النصوص وذلك بالاشتغال على نصوص يهيم فيها الشعر والنثر، وقد تخضع لتصنيفات متعددة تحيل على الشعر المثنو.

في المحور الثالث سأحاول تقديم تصور عام حول الحداثة الشعرية، ويضم تقسيما ريعيا يوضح علاقة الشعر المثنو بحركة التحديث الشعري وبالحداثة الشعرية العالمية التي كانت سببا مباشرا في ظهور هذا الجنس الشعري عند بعض النقاد بالإضافة إلى إبراز سلطة النص المقدس وما كان له من تأثير على شعر هذه المرحلة، مع أخذ عينة من النصوص التي تحيل على الشعر المثنو لتوضيح الإبدالات النصية الجديدة في القصيدة العربية التي أصبحت تخضع لتصنيفات متعددة.

أ - الشعر المثنو والتحديث الشعري،

١- تحديد المصطلح،

١-١ - مفهوم الشعر في اللغة،

جاء في القاموس: شعر- شِعْرًا وشِعْرًا الرجل: قال الشعر، ولفلان: قال له شعرا. شاعره فشعره. غالبه في الشعر فغلبه. تشاعر: تكلف قول الشعر وأرى من نفسه أنه شاعر. الشُّعْر: (مص) ج أشعار: كلام يقصد به الوزن والتقفية. الأشعر: يقال هذا البيت اشعر من هذا أي أحسن منه. الشاعر(فا) ج شُعْراء م شاعرة ج شواعر وشاعرات: قائل الشعر، شِعْرًا شاعرًا، جيد. الشُّعْرُور ج شعاري، الواحدة «شُعْرورة»: الشاعر الضعيف جدا. (٢) وجاء في معجم الأجناس والمفاهيم الأدبية أن تشكيلة البيت كانت، ولعدة طويلة، هي الخاصية الأساسية للشعر... إلا أن التطور الحديث يدفع إلى عزل الشعر عن البيت. (٣) يضم تشكيل البيت الفرق والتكافؤ، ويكون الترجيح للتكافؤ في الصيغة الموزونة لدرجة أن ياكوبسون رأى فيه أساس اشتغال الخطاب الشعري. (٤)

ويلاحظ من خلال هذه التعريفات أن الوزن هو المعيار الأساسي لعزل الشعر عما ليس شعرا، وقد أطلق العرب على كل علم شعرا، وإن غلب هذا المصطلح على كل كلام

غياب الدراسات النظرية التي تهتم بالموضوع كانت سببا في صعوبة الإحاطة بالجانب التوثيقي، لأن الموضوع كان موزعا في مجالات، عانيت كثيرا من أجل الحصول على بعضها، والوقوف على نصوص نظرية وشعرية لأقطاب الشعر المثنو كأمين الريحاني، وجبران خليل جبران، وأحمد زكي أبو شادي، ومحمد الصباغ. إلا أنني لم أحصل على بعض المجالات المهمة في الموضوع «كمجلة المعتمد»، فلم يسمح لي مجال الإفاضة في ذكر نماذج لشعراء مغاربة كإدريس الجاي، ومحمد عزيز لحبابي وغيرهم من الشعراء. وهذا يوضح ما يعانيه الباحث من صعوبة الإحاطة بالجانب التوثيقي في الشعر العربي الحديث. لذلك اعتمدت على أربع مجالات أساسية وهي: مجلة «أبوللو»، ومجلة «الأديب»، ومجلة «الرسالة»، ومجلة «الكاتب». بعد أن اطلعت على مجالات متعددة لم تهتم بالموضوع «كمجلة الشعر»، و«الأديب»، و«رسالة الأديب»، و«الأديب المعاصر»، و«الثقافة المغربية»، و«الحياة الثقافية»، و«الثقافة الجديدة»، ومجلة «آفاق»، و«أفلام»، و«علامات في النقد»، و«فكر ونقد»، و«كتابات معاصرة»...

اقتضت طبيعة الدراسة أن نحدد الإطار النظري الذي يدور حوله الحديث عن الشعر والنثر بتحديد مفهومهما في اللغة والأدب والفرق بينهما وترجيح النقاد بعضهما على الآخر، والخصائص اللغوية لكل منهما تمهيدا لدراسة مصطلح الشعر المثنو وما يثيره من إشكال عند النقاد والأدباء في العالم العربي. فالحديث عن الشعر والنثر هو بداية الحديث عن مسألة الأجناس الأدبية، وفي مصطلح «الشعر المثنو» نجد تلازما بين المنظوم والمثنو، مما استدعى البحث في حريات هذا المصطلح. أما المحور الثاني حاولت الوقوف فيه على أعلام الشعر المثنو كأمين الريحاني الذي ينعتقه النقاد بأبي الشعر المثنو وأحمد زكي أبو شادي، وأحمد شوقي، وجبران خليل جبران، ومحمد الصباغ. وفي عرض النماذج حاولت توضيح «القيمة المهيمنة» la valeur dominante في مستوى فاعلية المقومات والمميزات الشعرية التي ستحدد من خلال العنصر الشعري المهيمن في الخطاب

منظوم موزون مقفى، وعرقه العروضيون منذ الخليل بن أحمد البصري، بأنه الكلام الموزون على مقاييس العرب، أي الوزن المرتبط بمعنى وقافية.

١-٢ مفهوم الشعر في الأدب:

اهتم القدماء بدراسة الشعر وتمييزه عن النثر، فابن طباطبغا جعل الشعر نظماً للنثر. والنظم عنده هو تخير اللفظ والوزن والصياغة، جاء في تعريفه للشعر «الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه محدود معلوم، فمن صنع طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر

بالعروض التي هي ميزانه، ومن أمين الريحاني

اضطرب عليه الذوق لا يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به، حتى تعتبر معرفته

المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه. (٥) وأهم ما في هذا التعريف كما يرى جابر عصفور هو «أنه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات،

صحيح أن التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلا أنها متضمنة فيه» (٦) وبذلك يكون النظم والنثر قد ساهما في تأليف

العبارة، يقول ابن وهب (٧): «واعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوماً أو منشوراً. والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام».

أما قدامة ابن جعفر فقد عرف الشعر على أنه «قول موزون مقفى يدل على معنى» (٨). وجعل التسجيع والتقفية بنية للشعر، هي التي تخرج به عن مذهب النثر. فالوزن عنده، كما عند ابن طباطبغا، يميز الشعر من النثر، إلا أنه لا يكفي وحده، إذ يتطلب الشعر تناسباً لا يتطلبه النثر. فالتناسب، وإن كان مصطلحاً غير دقيق ولا يكفي بأغراض نقدية واضحة، كان هاجس النقاد العرب جميعاً، وكانهم كانوا يحدسون بعناصر متناقضة للشعر ينبغي على الشاعر أن يؤلف فيما بينها بشكل يوفر لها الانسجام. لقد عبر قدامة عن هذا التناسب بكلمة التألف،

فلما عرف الشعر وجعله قائماً على أربعة عناصر هي: «الأربعة المفردات اليبساظ التي يدل عليها حده، والأربعة المؤلفات: انتلاف اللفظ مع المعنى، انتلاف اللفظ مع الوزن، انتلاف المعنى مع الوزن، انتلاف المعنى مع القافية». ولهذا التقسيم تعليل منطقي يسهم قدامة في تفصيله، إسهاباً يتوخى الدقة، ولا يسلم من التعقيد. (٩) واعتبر ابن رشيق «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاهما به خصوصية» (١٠). وجعل حازم القرطاجني «الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره» (١١). ومن الأدباء في العصور الموالية من جعل الاستعارة أهم مقومات الشعر، فابن خلدون عرف الشعر بقوله «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة، والأوصاف، الفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة» (١٢).

وهكذا يبقى الوزن أهم مقومات الشعر. وقد تعرض محمد بنيس لقضية الوزن في مؤلفه (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) يقول. كان قدامة يعرف الشعر بالقول الموزون المقفى الدال على معنى، ولكن وظيفة (أو وظائف) كل عنصر من هذه العناصر تنبئه لها النقد العربي لاحقاً. هكذا نرى المرزوقي يتناول الوظيفة النفسية في مقدمته لكتاب «شرح ديوان الحماسة» قائلاً: «وإنما قلنا» على تخير من لذيت الوزن «لأن لذيتهم يطرب الطبع لإيقاعه، ويمارجه بصفاته، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه» وهذه الوظيفة النفسية هي التي ستأخذ بعداً آخر عند حازم المتأثر بالفلاسفة المسلمين وترجمة الشعرية لأرسطو. (١٣)

ويضيف محمد بنيس أن علو الأوزان في مختلف الثقافات كان عليه أن ينظر الشكلانيين الروس لانفجار تصور مغاير، فهذا يوري تيتينايف يرى أن مبدأ الوزن «مؤسس على إعادة تجميع حركي للأداء اللفظية بحسب خصيصية نبرية. وبالتالي فإن أبسط ظاهرة وأهمها ستكون هي عزل مجموعة وزنية كوحدة، وهذا العزل هو في الوقت نفسه تصميم حركي للمجموعة الموالية، شبيهة بالأولى (ليست مطابقة لها، بل شبيهة بها)، وإذا انحسم التصميم الوزني فإننا نجد أنفسنا أمام نسق

وزني، وإعادة التجميع الوزني تتم

(١) عبر تصميم وزني حركي - متتابع

(٢) بواسطة الحسم الوزني الحركي المتزامن الذي يؤلف بين الوحدات الوزنية في مجموعات أعلى هي الكيانات الوزنية. إضافة إلى أن العملية الأولى بطبيعة الحال ستكون المحرك المتقدم لإعادة التجميع، والثانية هي المحرك المتراجع. وهذا التصميم، وهذا الحسم (وفي الوقت نفسه هذه الوحدة) يمكنهما أن يؤثرهما عمقيا ويمارسا تفكيكا للوحدات إلى أجزاء (القاسمة التفعيلة)، ويمكنهما أن يؤثرهما في المجموعات العليا ويشعرنا بالشكل الوزني (السوناتة والأبورية كأشكال وزنية). فهذه الخصيصة الإيقاعية المتقدمة - المتراجعة للوزن هي من بين الأسباب التي تجعل منه أهم مكون للإيقاع» (١٤)

ويذكر محمد بنيس أن هذا التصور الحديث لقراءة الوزن «يعارض المفهوم القديم العربي وغير العربي، لطبيعة الوزن التزيينية والانفعالية المستقلة عن وظيفته البنائية للبيت والقصيدة برمتها، ثم الوظيفة البنائية لدالية النص الشعري» (١٥)

وقد لقيت القافية انتقادات عنيفة من طرف الشعراء القدماء والمحدثين، لذا جاء تصنيف النقاد المزدوجات والموشحات والخمسمات، على سبيل المثال، عند القدماء والشعر المنثور والشعر المرسل وقصيدة النثر إلى غير ذلك من التصنيفات في الشعر الحديث وهي نماذج تخلق فيها أصحابها عن ضرورة التقفية.

يرى محمد بنيس في تعريف الشعر بالقافية: «وهو النادر، لأننا لا ننتثر إلا على أقوال متناثرة لبعض من يخص القافية دون غيرها من العناصر الأخرى ومثاله رأي ابن سيرين الذي قال: «الشعر كلام عُدَّ بالقوافي، فما حسن في الكلام حسن في الشعر، وكذلك ما قبح منه» (١٦).

من النقاد من يرى الأوزان والقوافي مظهر للنظم لا للشعر (إذ قد يكون الرجل شاعرا ولا يحسن النظم، وقد يكون ناظما وليس في نظمه شعر. وإن كان الوزن والقافية يزيدان الشعر طلاوة، ووقعا في النفس، فالنظم هو القالب الذي يسبك فيه الشعر ويجوز سبكه

في النثر» (١٧).

وقد رفض أصحاب الشعر المنثور هذا التعريف المتداول للشعر، فالوزن والقافية يقيد الشعر وهو ليس مقوما ضروريا، يقول أمين الريحاني: «فإذا جعل للصبيح أوزان وقياسات تقيدنا تنقيد معها الأفكار والعواطف، فتجيء غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام، وهذه بليتنا في تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام» (١٨). ويرى شعراء العصر الحديث أن الوزن والقافية أمر زائد على جوهر الشعر، يقول أدونيس «الشعر هو الكلام الموزون المقفى، عبارة تشوه الشعر فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عقوبة، فطرية، انبثاقية وذلك حكم عقلي منطقي» (١٩). لهذا دعا الشعراء إلى تجاوز معايير القصيدة وتأسيس كتابة جديدة لا تلتزم بمراسم ومعايير الشعر العربي.

وقد تحدث ادريس بلطيف في مؤلفه (المفترقات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب) عن مبنى الشعر ومبنى النثر موضعا الفرق بين الشعر والترسل مستدلا بتحديد المرزوقي: «إن مبنى «الفرسل» على أن يكون واضح المنهج، سهل المعنى، متسع الباع، واسع النطاق، تدل لواتحه على حقائقه وظواهره على بواطنه، إذ كان موزنا على أسماع مفترقة (...) فمتى كان متسلا متساويا، ومتسلا متجاوبا تساوت الأذان في تلقيه». أما مبنى الشعر عند المرزوقي فعلى «العكس من جميع ذلك لأنه مبني على أوزان مقدرة، وحدود مقسمة، وقواف يساق ما قبلها إليها مهياة، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفترق إلى غيره إلا ما يكون مضمنا بأخيه، وهو عيب فيه. فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضريره، وكلاهما قليل، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد، وجب أن يكون الفصل في أكثر الأحوال في المعنى وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه، والأخذ من حواشيه حتى يتسع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه» ويعلق ادريس بلطيف على أن التركيب الشعري عند المرزوقي «تركيب وزني إيقاعي، قائم بنفسه، ولا مجال فيه للخلط بين الوحدة

التركيبية التي تحدد خطاب النثر، وهي الجملة، والوحدة التركيبية التي يقوم عليها الخطاب الشعري، وهي البيت الذي لا بد من أن ينتهي معناه بانتهاء مبناه، أي بمجئ القافية» (٢٠)

ويضيف ادريس بللمليح في سياق حديثه عن التركيب الشعري أن مبنى الشعر، عند المرزوقي، نظام للتوازي «تفرسه مكونات الوزن على مكونات اللغة المنجزة في إطار الرسالة الشعرية» لأن مبنى الشعر يختلف كثيرا عن اللغة العادية وعن مبنى النثر الفني لأن نظام الشعر قائم على الوزن. (٢١) أما طه حسين فيرى أن الشعراء قد جدوا في «أوزان الشعر وقوافيه كما جدوا في صوره ومعانيه ملائمين بذلك بين شعرهم وحضارتهم، وقد لعب شعراء المغرب العربي بأوزانه وقوافيه ما شاء لهم اللعب. فاستحب الناس وما زالوا يستحبون لعبهم ذلك» (٢٢). ويضيف «لم يعرف الشعر اليوناني القديم قافية ولم يعرف الشعر اللاتيني قافية وأبيح لكليهما رغم ذلك من الروعة والخلود ما لا يرقى إليه الشك. فليس على شباينا من الشعراء بأس في ما أرى من أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية إذا نافرت أمزجتهم وطباعهم (...) وما أحر تشوقنا إلى لون جديد من هذا الفن الأدبي الرفيع يرضي حاجتنا إلى تصوير جديد للجمال» (٢٣) يرى محمد غنيمي هلال في سياق حديثه عن موسيقى الشعر أن الإيقاع قد يتوافر في النثر، فيما يسميه قدامة بـ«الترصيع» «وقد بلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي» (٢٤)

ويرى محمد بنيس أن الفلاسفة المسلمون أول من بنى تعريف الشعر بالفصل بين الوزن والقافية متأثرين بكتاب «الشعرية» لأرسطو والشعر اليوناني، فجاء تعريف ابن سينا مميزا الشعر عند العرب وغيرهم، يقول: «إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة» (٢٥) أما الفارابي فقد قارن بين شعر العرب وغيرهم، يقول: «وأشعار العرب في القديم والحديث فكلها - ذوات قواف، إلا النشاز منها، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجعلها غير ذات قواف. وخاصة القديمة منها، وأما المحدثه منهم فهم

يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذر العرب» (٢٦) أما الدراسات الشعرية الغربية الخاصة بالشعر ومفهومه فلم تحط للشعر تعريفا موحدا، ويؤكد ج. ل. جويريه أنه «يصعب إعطاء تعريف موحد للشعر نظرا للتنوع الأقصى للأشكال والوظائف» (٢٧) مما يدل على أن هناك تصورات متعددة ومتغيرة لمفهوم الشعر، وهي تصورات تستمر في الوجود من نص إلى آخر، مما يدل أن كل قصيدة جديدة يمكنها أن تضع محل السؤال تعريف الشعر نفسه. (٢٨)

نستخلص من حديثنا عن مفهوم الشعر أن:

«الوزن هو المعيار الأساسي لعزل الشعر عن النثر.

«رفض أصحاب الشعر المنثور للتعريفات المتداولة، إذ رأوا أن الوزن والقافية يقيّد الشعر، لذلك فهو ليس مقوما ضروريا.

«اختلاف الدراسات العربية والغربية في إعطاء تعريف محدد للشعر.

٣- مفهوم النثر في اللغة:

نثر الشيء: رماه متفرقا، والنثر خلاف النظم من الكلام» (٢٩).

نثر الكلام: أكلّره (٣٠).

النثري ومنثور: prose, prosaic; in prose. خلاف منظوم. (٣١) جاء في لسان العرب «هو النثرة أي الخيشوم وما ولاه، أو الفرجة بين الشاربين حيال وثرة الأنف، أو الدرع الواسع، ونثر أنفه أخرج ما فيه من الأذى، ونثرت النخلة أخرجت ما في بطنها»

يعرف القاموس المحيط للفيروز آبادي كلمة «نثر» بنثر الشيء ينثُرُه نَثْرًا ونَثْرًا، رماه متفرقا كنفث، فانتثر وتنتثر وتناثر والنثارة والنثر ما تناثر منه، ما ينتثر من المائدة فيؤكل للثواب، وتناثروا مرضوا فماتوا، ونثر الكلام والولد أكثره، ونثر ينثر نثرا أو استنثر استنشق الماء ثم استخرج ذلك من نفس الأنف كانتثر. توحي هذه المعاني جميعا بالنثرت واللانثاسق لهذا سمي النثر نثرا لأن شكله يوحي بعدم التناسق عكس الشعر الذي يتميز بشكل واضح لأنه يتقيد بالوزن والقافية

وفي المعجم الوسيط «يقال رجل نثر، مذياع للأخبار ولأسرار، والنثار والنثارة ما تناثر به الشيء» (٣٢)

والمعجم الوسيط يقترب من المفهوم الأدبي لأنه «المنثور الكلام المرسل غير الموزون ولا المقفى، وهو خلاف المنظوم، والنثر من يجيد الكتابة نثراً، والنثر الكلام الجيد يرسل بلا وزن ولا قافية، وهو خلاف النظم، ويقال كلامه در نثر» (٣٢)

«النثر في الكلام لا يشبه النثر للحب، تلقيه كما اتفق بذاراً، أو لطيفاً، بل هو تنظيم في مسلك العقل، والرؤية، منسوقاً بنظام، تعبيراً عن خواطر ومواجيد، يقصد به الإبانة عن قصد، قد يجيئ مباشرة يساق لغرض الإفصاح عن فكرة، وقد يساق منعقاً متناغماً، لغاية جمالية إلى جانب المقصود من إيراده. وبذا يختلف النثر عن الشعر بأنه نثقة العقل، أو رغبة الإبانة، بينما الشعر ينطلق من مناخ نفسي داخلي يسمى الحالة، وينسجم على نسانم العاطفة، وأجنحة الخيال. النثر لمناخ النفس وأجوائها في المنطلقات الخارجية. والشعر ينسل من داخل النفس ويدور في فلكها العميق، أو يتجنب للمدى القصي الأبعد» (٣٤)

٤-١ مفهوم النثر في الأدب،

لم يكن اهتمام الأدباء والنقاد بالشعر بأقل من اهتمامهم بالنثر والنظر في مفهومه ومقوماته وإن لم يصلنا منه إلا القليل. يرى ابن رشيق: أن ما ضاع من الموروث النثري أكثر كثيراً مما ضاع من الموروث الشعري «وكان الكلام كله منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة (...) فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشرة ولا ضاع من الموزون عشرة» (٣٥)

يرى محمد مندور أن «الإنسان عندما تعلم اللغة كان يتكلم نثراً للتعبير عن حاجات حياته، وللتفاهم مع غيره من البشر، والفرق كبير بين لغة الكلام النثرية، وبين النثر الأدبي، وأقدم النصوص التي وصلتنا نصوص شعرية لا نثرية، فالشعر تحفظه الذاكرة، والشعر أسهل حفظاً من النثر، ولذلك عت الذاكرة النصوص الشعرية، بينما لم تع النصوص النثرية كالخطب وغيرها، وتناقل البشر محفوظاتهم الشعري حتى اخترعت

الكتابة، وبدأ عصر التدوين، فدونت أول الأمر الأشعار المحفوظة، ولذلك نطالع دائماً في كتب الأدب أن الشعر أسبق ظهوراً من النثر الأدبي» (٣٦)

وهكذا نلاحظ أن مفهوم النثر يختلف عن مفهوم الشعر، كما أن أقدم النصوص التي وصلتنا شعرية لا نثرية، لسهولة حفظ المنظوم عن المنثور. لذلك كان الشعر أسبق ظهوراً من النثر الأدبي.

٢- الفرق بين الشعر والنثر،

لم يكن التفريق بين النثر والشعر واضحاً عند العرب القدماء. وقد وصف عرب الجاهلية النثر القرآني بأنه شعر، وتجد انتقاداً للشعر والمشرء في القرآن الكريم «والشعراء يتبعهم الغاؤون. ألم تر أنهم في كل واد يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون» (٣٧). ويقول تعالى: «وما علمناه الشعر وما ينبغي له» (٣٨). إلا أن النقاد لم يصنفوا القرآن الكريم لا نثراً ولا شعراً، فله حسين يرى أن القرآن ليس شعراً ولا نثراً وإنما هو قرآن، ويرى صفاء خلوصي أن القرآن «ليس شعراً ولا نثراً إنما هو كلام سماوي إيقاعي أجمل من الشعر والنثر معا» (٣٩). ويضيف أنه لولا هذا الإيقاع الخاص بالقرآن الذي لا يجاريه أي إيقاع شعري أو نثري لما أمكن تجويده، لأن التجويد ضرب من الغناء الديني فالتفاعيل الرائعة التي تزود بعضها مع بعض فتؤلف هذا التأثير القوي المنسق الذي لا نجد له مثيلاً أو ضرباً. وهذا الإيقاع في الآيات المكية أقوى منه في الآيات المدنية.

ميز الشيخ شمس الدين النواجي في كتابه «مقدمة في صناعة النظم والنثر» بين كل من النظم والنثر والشعر فرأى أن النظم هو الكلام الموزون في الموازين العربية، وقد جمعها الخليل بن أحمد ورتبها في خمسة عشر بحراً وهي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجث والمقارب، وزاد الأخفش بحراً عليها، وسماه المتدارك. فأصبح الجميع ستة عشر بحراً، أطلق عليها: «علما العروض والقوافي» (٤٠). أما النثر فقد عرفه به «الكلام المرسل» أو «المسجع»، «والشعر قول مقفى» موزون بالقصد. (٤١)

تطرق الجاحظ إلى فضل الكتاب في الثقافة العربية، فرأى للكتابة والخط ما يفوق دلالة الإشارة، لهذا رأى أن «فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب» (٤٢) وهذا لا يعني أن الجاحظ يفرغ بذلك ولكنه يوضح أن الشعر خاص باللغة العربية، كما أنه لا يقبل الترجمة، فـ«الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور، لهذا لا يمكن أن يكون أداة للتواصل الثقافي، فلو حول الشعر العربي بطل الوزن الذي هو معجز الشعر العربي قائلا «وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا وبعضها ما انتقص شيئا ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن مع أنهم لو حولوها

الفرق بين منزلة

الشعر ومنزلة النثر

يرجع بالأساس إلى

طبيعة الموضوعات

التي تحدد طبيعة

جنس الكتابة،

شعراً كان أم نثراً

أو التوفيق بينهما.

شينا ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم» (٤٣) أما قدماء ابن جعفر فأقام التفرقة بين النثر والشعر على أساس أن «الشعر محصور بالوزن، محصور بالثقافية، يضيق على صاحبه، والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله»، إلا أنه لا يرى الوزن كافياً لتسمية الكلام شعراً، فالشاعر «إنما سمي شاعراً لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى» (٤٤)

يذكر التوحيدي في كتاب الإمتاع والمؤانسة قولاً لأبي عابد الكرخي وهو «أن النثر أصل الكلام والنظم فرع، والأصل أشرف من الفرع والفرع أنقص من الأصل، لكن لكل واحد منهما زائناً وشائناً، فأما زائناً النثر فهي ظاهرة لأن جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر، ومن شرفه أيضاً أن الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهي مع اختلاف اللغات كلها منثورة مبسطة، ومن فضيلة النثر

أيضاً، كما أنه إلهي بالوحدة كذلك وهو طبيعي بالبدأة، والبدأة في الطبيعيات وحدة، كما أن الوحدة في الإلهيات بدأة» (٤٥) ونلاحظ أن التوحيدي يميل إلى تفضيل النثر على الشعر، لهذا جعله أصل الكلام وفي هذا تشريف له عن النظم الذي اعتبره فرعاً وجاء في نفس الكتاب رأي «لعيسى الوزير» جاء فيه: «أن النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس، ولدخول النظم في طي الحس دخلت إليه الآفة وغلبت عليه الضرورة واحتيج إلى الإغضاء عما لا يجوز مثله في الأصل الذي هو النثر» (٤٦)

وقد سعى النقاد العرب القدامى إلى التمييز الدقيق بين الشعر والنثر للوقوف على الخصائص الجوهرية لهذا الفن، وقد اعتمد ابن الأثير الفوارق التالية:

«النظم وقف على الشعر دون النثر

« لكل فن من الفنين مفرداته

يتصف الشعر بالإيجاز والنثر بالإطالة (المثل السائر لابن الأثير)

وقد فضل بعض الأدباء الشعر في مخاطبة الملوك. يقول ابن رشيق: «من فضل الشعر أن الشاعر يخاطب الحاكم باسمه وينسبه إلى أمه، ويخاطبه بالكاف كما يخاطب أقل أئمة، فلا ينكر ذلك عليه» (٤٧)

يرى ابن رشيق القيرواني «أن النثر العربي أقدم في الوجود من الشعر وإلى أن النثر مطلق والشعر مقيد يحتاج إلى وزن وقافية» (٤٨)

أما محمد بنيس فيرى أن الأوزان قد كانت ومعها القافية، «هي المقياس السائد في فصل الشعر عن النثر، ومن ثم فإن الخروج على قوانينها التقليدية أول ما مس الأذن التقليدية، مما أحدث خللاً لم يستغسه الفارئ» (٤٩)

وفي التفريق بين الشعر والنثر يرى محمد غنيمي هلال أن النقد العربي لم يكن بأجناس النقد الموضوعية في النثر والشعر وإنما انحصر اهتمام النقاد في النثر الذاتي، وما نجده في أدب الرسائل فهو قريب إلى تاريخ الأدب «على أن كثيراً مما ذكره في باب الرسائل مكرور مع ما أورده في الخطابة، ثم أن الرسائل والخطابة قد غزتهما – بعد تطورهما – دروب التخييل والبجاز، حتى قربا من

الشعر، فأصبحت لغتهما في «الشعر المنثور» لا يفرقها من المنظوم غير الوزن. وقد كان الوزن هو الفاصل ما بين الشعر والنثر عند نقاد العرب، لأنهم لم يتناولوا في تقديم غير الأدب الذاتي، والنثر فيه - كالشعر - حافل بضروب الخيال: على خلاف ما رأينا في النقد الموضوعي عند أرسطو لا يحفل بتنميق العبارة كثيرا في المسرحية والملحمة، ويرى أن الوزن ليس هو الفارق الوحيد بين الشعر والنثر، وأن الشعر الموضوعي غني بموارده الأخرى غير النغمية، فهو أقل حاجة إلى استعمال المجاز، ولذا كان الكتاب - عند أرسطو - أحوج إلى استعمال المجاز من الشعراء» (٥٠). وأضاف أن أرسطو يرى أن الفصاحة والبلاغة «كما يردان في المنظوم، يردان في المنثور وأحسن مواقعها ما ورد في المنثور» (٥١).

اكتشفت الدراسات الشكلية الحديثة أن اللغة الشعرية ذات بنية تميزها عن بنية الكلام النثري، فقد اهتم جون كوهن في كتابه «بنية اللغة الشعرية» بالمسألة الشعرية، حيث عالج اللغة الشعرية مستفيدا من التصور البنوي للغة، فطبقه على الكلام أي الرسالة نفسها، حيث سيجعل من الشكل موضوع بحثه، فنظر في مجموعة من القضايا أهمها مستوى العبارة أو ثنائية «نظم - نثر» فجميع نظم الشعر تستند في الواقع إلى معايير متعارف عليها، وتتشترك هذه المعايير في أنها لا تستخدم من اللغة إلا وحدات غير دالة، فإذا ما حسبنا نظرنا في النظم الفرنسي المطرد وجدناه يعتمد على الوزن والقافية، أي على المقطع والفونيم. والحال أن المقطع والفونيم وحدتان أصغر من الكلمة أو الفونيم أي أصغر من الوحدة الدلالية الدنيا ولا يغير شيئا من دلالة رسالة أن تكون بهذا العدد أو ذاك من المقاطع، كما لا يؤثر في معنى كلمة اشتراكهما مع غيرها في القافية. وقد ميز جون كوهن في كتابه «بنية اللغة الشعرية» بين نموذجي «الشعر» و«النثر». يرى جون كوهن أن «النثر والشعر نموذجان مختلفان في الكتابة ويمكن تمييزهما داخل اللغة نفسها» (٥٢).

كما اعتبر الشعر نقيضا للنثر، «قال الشعر ليس اختلافا عن النثر فحسب، بل إنه يتعارض معه كذلك، فهو ليس «اللا

نثر»، بل «نقيض النثر»، الكلام النثري يعبر عن الفكرة وهذه بعد ذاتها استدلالية، مما يعني أن النثر يعطي من الأفكار إلى الأفكار» (٥٣).

فصل كوهن بين الشعر والنثر على أساس اختلاف المعنى في الشعر عنه في النثر. يقول: «في اللغة يقابل عادة الشكل بالمعنى ناسبين إلى الشكل المستوى الصوتي فقط، وفي الحقيقة يجب علينا أن نميز بين مستويين شكليين: الأول على صعيد الصوت، والثاني على صعيد المعنى، فلفظي شكل أو «بنية» يتغير عندما نمر من الصياغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية، فالترجمة تحافظ على المعنى لكن تفقدها» (٥٤).

ولأن الشكل هو لسان حال الشعر، فترجمة القصيدة إلى النثر يمكن أن تكون صحيحة إلى أبعد مدى نريده إلا أنها لا تحتفظ في الوقت نفسه بأي قدر من الشعر» (٥٥).

الوزن عند جون كوهن لا يحقق الشعر إذا أضيف إلى النثر، فهو لا يوجد عنده «إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، إنه تركيب صوتي - دلالي. وبذلك يتميز عن باقي وسائل النظم كالاستعارة مثلا التي تندرج في المستوى الدلالي فقط» (٥٦).

إذا كان الشعر، في نظر جون كوهن، نقيضا للنثر، فإن الشعر يتضمن النثر أيضا. الشعر دائري، والنثر خطوطي. وهذا المظهر المتناقض يبرز للعيان، ومع ذلك لم يقم له علم الشعر اعتبارا على الإطلاق، فلقد جعل هذا العلم من مسألة «الرجوع» سمة منعزلة، تضاف من الخارج إلى الكتابة بهدف منحها بعض الخصائص الموسيقية، في حين أن التناقض يكون البيت، لأنه ليس بكامله بيتا أي رجوعا، ولو كان كذلك لما كان باستطاعته أن يحمل معنى، وبما أنه يحمل معنى فإنه يظل خطوطي. فالكتابة الشعرية هي شعر ونثر في آن. قسم من عناصرها يحقق الرجوع بينما يحقق القسم الآخر الخطوطية العادية للكلام. والعناصر الأخيرة تعمل في الاتجاه العادي للتفریق، أما العناصر الأولى فتعمل على العكس من ذلك، في الاتجاه اللأفريقي» (٥٧).

وهكذا يوضح كوهن أن الكتابة الشعرية دائرية على «المستوى الإيقاعي» وخطوطية على «المستوى الدلالي».

ولذلك فهي تهدف إلى نوع من الموازنة بين هذين المستويين.

وترى بيردا جونسون (Barbara Johnson) في التفريق بين الشعر والنثر الاستحالة النظرية والتاريخية لتقرير من من الشعيرات الإغنتيين تسبق الأخرى، ليست سوى حجة عثرة من المنظور المنهجي. السؤال الذي تطرحه هذه الاستحالة - استحالة الدور الذي يلعبه، في القراءة، التوزيع الحيزي لامتداد نصي - هو بالتحديد السؤال الذي يطرحه مفهوم «الشعر في حالة نثر». لأنه إذا كان، كما يرجوه كلوديل Claudel، «البيت الجوهري الأساسي» ليس سوى «فكرة معزولة ببياض» (٥٨)، إذا كان الفرق الشكلي بين بيت شعري ونثر ينحصر بالدرجة الأولى في فرق المسافة، إذن كل تساؤل حول «شعر في حالة نثر» محتو على تنظيم توزيع حيزي لا هو بطارئ له ولكنه يساهم في تكوينه.

لتحليل سير عمل مجال شعيراتنا الإغنتيين، فلنقارن مثلاً المقاطع التالية: زيت الكوك، مسك وقطران وقطران، مسك وزيت الكوك. ما الذي تغير في التبادلية في المواضيع؟ الكلمات هي نفسها. لم يتغير شيء لا في المعنى، ولا في الدلالة، ولا في العلامة، ولا في العلاقة النحوية. المقطع الأول أخذ من الشعيرة الشعرية، والمقطع الثاني أخذ من الشعيرة النثرية. المقطع الأول لا هو أكثر أدبياً، ولا أكثر مجازية، ولا أكثر نموذجية، ولا هو أكثر تركيبية من المقطع الثاني.

لنفترض أن الفرق بين النثر والشعر ليس هو الجوهر ولكن المرجع، هل لا نتوصل بالتحديد إلى المفهوم التناظري، خطأ، للعلاقة بين الشعر والنثر الذي يفترضه أن يعالجه «الشعر في حالة نثر».

في الحقيقة النقص في الملاحظات السالفة ينقسم إلى قسمين:

١- لا تأخذ بعين الاعتبار بأن النثر، في مفهومه الشائع، ليس نصاً موسوماً «نثر» لكن عكس ذلك فهو نص لا يحمل أي إشارة لسانية، فهو الشيء الذي نفعله جميعاً، مثل M. Jourdan دون أن نعلمه. فهل كل نص يصن على قانون النثر يسمى «نثراً»؟ وهل الفرق بين النثر والشعر يظهر بين طابعين، أو بين وجود أو

غياب النوع؟

٢- إذا كان إبراز مدلول «نثر ب» شعر في حالة نثر «يتعلق بإبراز قانون» لا شعر، أو «شعر منحرف» أو بصيغة أخرى إن «الشعر في حالة النثر» يبنّي على الشعر الذي يندثر والذي لا يؤكد ماهيته إلا بإجالاته على ما ليس هو، إذن «الشعر في حالة النثر» يشتق، في الحقيقة، أيضاً من بين رمزين اثنين يختار النص الانتماء إلى أحدهما.

نجد أنفسنا أمام عكسين يلتقيان فيما بينهما. الشعر في حالة النثر هو المصدر الذي منه تختل القطبية بين وجود وغياب، بين نثر وشعر.

إن وصف «الشعر في حالة النثر» لا يتم إلا من خلال هدم محاولة وصفه نفسها. عدم معرفة ماهية الفرق، هو في نفس الوقت تساؤل حول كيفية تغيير عدم التأكد بأثر رجعي التأكد السابق، والتحدث سوى انطلاق من عدمية هذا التأكد.

إن سؤال الفرق، الذي لا يمكن لا الإجابة عليه ولا معرفة ماذا يسأل السؤال، لا يمكن إلا أن يتكرر، لكن تكرر هذا الخلل الوظيفي للسؤال هو الذي يولد نص الأشعار في حالة النثر. (٥٩)

نستخلص تعدد الفروق بين الشعر والنثر، إلا أنهما يلتقيان في قدرة كل منهما على بلوغ الجمال الفني سواء في صياغتهما الفنية أو في الإيقاع المميز لكل منهما، سواء كان إيقاعاً نثرياً أو إيقاعاً شعرياً أي الإيقاع الذي يبنّيه الوزن والقافية أو اللفظة والتعبير. يخل إلى أن الفرق بين منزلة الشعر ومنزلة النثر يرجع بالأساس إلى طبيعة الموضوعات التي تحدد طبيعة جنس الكتابة، شعراً كان أم نثراً أو التوفيق بينهما.

٣- ترجيح الشعر على النثر:

اختلف النقاد في ترجيح الشعر على النثر. يرى زكي مبارك أن «إيقاع الشعر على النثر له مظاهر كثيرة في البيئات العربية، فهذا أبو بكر الخوارزمي الذي كان يحفظ نحو خمسين ألف بيت من الشعر لم يعرف عنه أنه اهتم بحفظ الرسائل حتى ذكروا أنه لم يحفظ غير رسالة واحدة في «كتاب الصاحب» إلى ابن العميد جواباً عن كتابه عليه في وصف البحر والواقع أن الشعر أقرب إلى

النفس من هذه الناحية، وهو بالذاكرة أعلق، وعلى الألسنة أسير بفضل القوافي والأوزان» (٦٠) ويذكر الكاتب أن من كتّاب القرن الرابع من فاضل بين الشعر والنثر ومقام الكتاب ومقام الشعراء وقد لغت نظرم ما كتبه الثعالبي في تفضيل النثر وابن رشيق في تفضيل الشعر ردا عليه، فالثعالبي نوه بفضل النثر للفتاهم في شؤون الحرب والسلم والصناعة والسياسة والإدارة. أما الموضوعات التي تهم الأحاسيس والعواطف فالشعر أصْلَح فيها من النثر.

ويأخذ الكاتب على الثعالبي حينما ذكر في أسباب ترجيح النثر على الشعر «أن الشعر تصون عنه الأنبياء وترفع عنه الملوك» فرأى بأن حجة الثعالبي وإهية لأن الشعر أقرب إلى أرواح الأنبياء، وأنا لا أتصور الأنبياء إلا شعراء، وإن جهلوا القوافي والأوزان لأن الشعر الحق روح صرف، والنبوة الحقّة شعر صراح» (٦١)

وقد رد عبد القاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» على من ذم الشعر والاشتغال بعلمه فذاع عنه مستدلا بالحديث النبوي الشريف وأمر النبي صلى الله عليه وسلم بقول الشعر وسماعه، وارتياحه له. ويرد الجرجاني على من ذم الشعر لأنه كلام موزون مقفى، يقول: «وإن زعم أنه ذم الشعر من حيث هو موزون مقفى، حتى كأن الوزن عيب، وحتى كأن الكلام إذا نظم نظم الشعر، اتضح في نفسه، وتغيرت حاله، فقد أبعد، وقال قولا لا يعرف له معنى، وبخال العلماء في قولهم: «إنما الشعر كلام فحسنة حسن، وقبيحة قبيح». وقد روى ذلك عن النبي صلى الله عليه وسلم مرفوعا أيضا» (٦٢)

أما التوحيدي فهو من نقاد القرن الرابع اتسمت آراؤه بالطابع الفلسفي. في هذه المرحلة «نشأت مسألة المفاضلة بين الشعر والنثر، وظهر فريقان متعارضان، كان كل منهما يستعين في تفضيل الشعر أو النثر بأموار خارجة عن طبيعتهما أحيانا» (٦٣)

كما يورد التوحيدي آراء بعض المنتصرين للشعر. قال ابن نباتة: «من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه، أعني أن العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: (قال الشاعر) (وهذا كثير في الشعر) (والشعر قد أتى به). فعلى هذا،

الشاعر هو صاحب الحجة، والشعر هو الحجة» (٦٤) كما يقال «ما أحسن هذه الرسالة لو كان فيها بيت من الشعر، ولا يقال: ما أحسن هذا الشعر لو كان فيه شيء من النثر، لأن صورة المنظوم محفوظة وصورة المتنور ضائعة» (٦٥)

يرى أبو هلال العسكري أن الشعر يغلب عليه الزور ولو أن الشاعر لا يرد منه إلا حسن الكلام أما النثر فعليه مدار السلطان والصدق لا يطلب إلا من الأنبياء، وفضل الشعر على النثر عند أبي هلال يرجع إلى استفادته في الناس وتأثيره في الأعراض، والأنساب، فلا تطيب مجالس الظرفاء والأدباء إلا بإنشاده، وهو أصْلَح للأنسان (٦٦). ويضيف العسكري أن الشعر يسمح لعلمة القوم من التطرق لمواضيع لو تناولوها نثرا جاءت ناقصة. يقول في الصناعاتين: «...إن مجالس الظرفاء والأدباء، لا تطيب، ولا تؤنس، إلا بإنشاد الأشعار، ومذاكرة الأخيار، وأحسن الأخبار عندهم ما كان في أثنائها أشعار، وهذا شيء مفقود في غير الشعر» (٦٧)

يقول ابن رشيق «ليس للجودة في الشعر صفة إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز».

أما ابن رشيق ففضل الشعر على النثر، فقد جاء في باب «في فضل الشعر» من كتاب العمدة أن كلام العرب نوعان: منظوم ومتنور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة ومتوسطة ورديئة، فإذا اتفقت الطبقتان في القدر ولم يكن لإحدهما فضل على الأخرى كان الحكم للشعر ظاهرا لأن كل كلام منظوم أحسن من كل متنور من جنسه في معترف العادة، فاللفظ إذا كان متنورا تبدد في الأسماع وإذا كان موزونا تألفت أشتاته وهو في كل ذلك يشبه اللفظ بالدر إذا كان متنورا لم يؤمن عليه» (٦٨).

ابن رشيق فضل الشعر على النثر مستدلا على أن القرآن جاء متنورا لا منظوما «فكما أن القرآن أعجز الشعراء وليس بشعر كذلك أعجز الخطباء وليس بخطبة، والقراسلين وليس بقرس، وإعجازه للشعراء أشد برهانا. ألا ترى كيف نسبوا النبي ص إلى الشعر لما غلبوا وتبين عجزهم؟ فقالوا: هو شاعر، لما في قلوبهم من هبة الشعر وفخامته» (٦٩)

من الأدباء من فضل الشعر على النثر نذكر منهم ابن

وهب الكاتب إذ يقول.

«واعلم أن الشعر أبلغ البلاغة» (٧٠)

٤- ترجيح النثر على الشعر،

كما اختلف النقاد في ترجيح الشعر على النثر اختلفوا كذلك في ترجيح النثر على الشعر والمفاضلة بينهما. يرى القلقشندي في ترجيح النثر على الشعر أن النثر أرفع درجة من الشعر» إذ الشعر محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير، وقصر الممدود دون المقصور، وصرف ما لا ينصرف، ومنع ما ينصرف من الصرف، واستعمال الكلمة المرفوضة، وتبديل اللفظة الفصحى بغيرها، وغير ذلك مما تلجئ إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لألفاظه، والكلام المنثور لا يحتاج فيه إلى شيء من ذلك، فتكون الفاظه تابعة لمعانيه» (٧١)

ويضيف أن النثر مبني على مصالح الأمة لما شُبهت يشتمل عليه من مكاتبات الملوك وما يلتحق به من ولايات السيوف وأرباب الأقاليم. (٧٢)

في القرن الخامس الهجري «فضل المرزوقي بالشعر النثر على الشعر ودعم وجهة نظره بالقول إن الخطابة كانت لدى الجاهليين أهم من الشعر، وإن الشعراء قد حطوا من قيمة الشعر بتعرضهم للسوقة حتى قيل (الشعر أدنى مروءة السري

وأسرى مروءة الدنيء)، كما أن إعجاز القرآن لم يقع بالنظم، فلهمه الأسباب كان النثر أرفع شأنًا من الشعر ومن ثم تأخرت رتبة الشعراء عن الكتاب» (٧٣)

في مقدمة «شرح ديوان الحسان» يعلل المرزوقي تأخر رتبة النظم عن رتبة المنثور عند العرب فيقول: «واعلم أن تأخر الشعراء عن رتبة البلاغة موجبة تأخر النظم عن رتبة المنثور عند العرب لأمرين: أحدهما أن ملوكهم قبل الإسلام وبعده كانوا يتباهون بالخطابة، وكانوا بأنفوسهم من الشهرة يقرض الشعر، والثاني أنهم اتخذوا الشعر مكسبة وتجارة، وتوصلوا به إلى السوق كما توصلوا إلى العلية، وتعرضوا لأعراض الناس، ومما يدل على أن النثر أشرف من النظم أن الإعجاز به من الله تعالى جده والتجدي من الرسول عليه السلام وتعامليه دون النظم، وقد قال الله عز وجل: «وما علمناه الشعر،

وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين» (٧٤)

ولشرف النثر قال الله تعالى: «إذا رأيتمهم حسبتم لؤلؤًا منثورًا» (٧٥) وقال ابن كعب الأنصاري: «من شرف النثر أن النبي صلى الله عليه وسلم لم ينطق إلا به أمرًا ونهيًا ومستخيرًا ومخيرًا وهاديًا وواعظًا، وغاضبًا وراضيًا» (٧٦)

يقول التوحيدي «ألا ترى أن الإنسان لا ينطق في أول حاله من لدن طفولته إلى زمان مديد إلا بالمنثور المتبذل، والميسور المتردد؟ ولا يلهم إلا ذاك، ولا يناعي إلا بذاك، وليس كذلك المنظوم لأنه صناعي، ألا ترى أنه داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزخاف، لأنه لما هبطت درجته عن تلك الرتبة العالية دخلته الآفة من كل ناحية» (٧٧)

جمع التوحيدي الكثير من الآراء، ونجد فيما جمعه حول مسألة إعجاز القرآن من حجج أبي عابد الكرخي مثلاً في تفضيل النثر: «أن النثر أصل الكلام والشعر فرع، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل. لكن لكل واحد منهما زائناً وشائناً، فأما زائناً النثر فهي ظاهرة لأن جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر، وإنما يتعرجون من نظم في الثاني بداعية عارضة، وسبب باع وأمر معين. ومن شرف النثر أيضاً أن الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهي، مع اختلاف اللغات، كلها منثورة ميسولة، متباعدة الأوزان، متباعدة الأجناس، مختلفة التصاريف، لا تنقيد بالوزن، ولا تدخل في الأعراف، ومن شرفه أيضاً أن الوحدة فيه أظهر، وليس كالمنظوم داخلًا في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزخاف» (٧٨) وذهب عيسى الوزير إلى «أن النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس» (٧٩) وقال ابن طراوة - وكان من فصحاء أهل العصر في العراق - «النثر كالحرمة والنظم كالامة والأمة قد تكون أحسن وجهًا وأدمل شائلاً وأحلى حركات، إلا أنها لا توصف بكرم جوهر الحرمة» (٨٠)

«الحاتمي في القرن الرابع الهجري، يجعل في كتابه «حلية المحاضرة» باباً في نظم المنثور، أي نقل المعنى

من النثر إلى الشعر» (٨١)

يحدد العسكري الخصائص التي يجب توفرها في الكاتب فيقول: «ينبغي أن تعلم أن الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات جمة وآلات كثيرة من معرفة العربية لتفقيح الألفاظ، وإصابة المعاني، وإلى الحساب وعلم المساحة والمعرفة بالآزمنة والشهور والأهلة وغير ذلك مما ليس هنا موضع ذكره وشرحه لأننا إنما عملنا هذا الكتاب لمن استكمل هذه الآلات كلها وبقي عليه المعرفة بصنعة الكلام وهي أصعبها وأشدها» (٨٢)

لخص ابن قتيبة في كتابه «أدب الكاتب» تحديد الخصائص التي تؤدي إلى الوصول إلى رتبة الكتاب كحفظ القرآن الكريم والإلمام بالحديث الشريف ليعرف الكاتب «الصدر والمصدر، والحال والظرف، وشيئا من التعاريف والأبينة وانقلاب الباء عن الواو، والألف عن الباء، وأشياء ذلك» (٨٣)

في المثل السائر يضع ابن الأثير أصول الكتابة ويحدد الشروط التي يجب على الكاتب الاقتداء بها لممارسة الكتابة من أهمها: «تصفح الكاتب كتابة المتقدمين، ويطلع على أوضاعهم في استعمال الألفاظ والمعاني، ثم يحدو حذوهم، وثانيهما أن يمزج كتابة المتقدمين بما يستجده لنفسه من ريادة حسنة، إما في تحسين ألفاظه أو في تحسين معانيه، الثالثة أن لا يتصفح كتابة المتقدمين، ولا يطلع على شيء منها، بل يصرف همه إلى حفظ القرآن الكريم، وكثير من الأخبار النبوية، وعدة من دواوين فحول الشعراء، ممن غلب على شعره الإجازة في المعاني والألفاظ، ثم يأخذ في الاقتباس، فيقوم ويقع، ويخطئ ويصيب، ويضل ويهتدي، حتى يستقيم على طريقة يفتحها لنفسه» (٨٤)

ويميل ابن الأثير إلى الطريقة التي يمتنعها الكاتب لنفسه فيبدع فيها. وقد جعل ابن الأثير من إلمام الكاتب بحل الآيات القرآنية والأخبار النبوية والأبيات الشعرية أهم مقومات الكتابة قائلا: «ولقد مارسنا الكتابة ممارسة كشفت لي عن أسرارها، وأظفرتني بكنوز جواهرها، إذ لم يظهر غيري بأحجارها فما وجدت أعون الأشياء عليها إلا حل آيات القرآن الكريم، والأخبار النبوية، وحل الآيات الشعرية» (٨٥)

ويذكر علي شلق أن نثر عبد الحميد كان «ذو رونق، تعانق أناقة الممارسة فيه ملاطف الاستعداد، وتتوأكب الصنعة مع البراعة، يأخذ من النغم الموسيقي حلاوة وتحطيرة، وتوافق مترتبة، ومن الشعر عذوبة، وصاحبة، ومن المعمارية تناغم لبنة مع أختها، وتلاحم مدمك بسقف، وذلك التلاقي العجيب بين عمارة العود، والقنطرة، والطنف، والبهاء، فتراه يرسل إرسالا دون تكلف الكلام، أو يسجع أحيانا دون تعلم للتغنيم» (٨٦) ابن الأثير من أهم النقاد الذين اهتموا بالسجع، ففي رأيه «لو كان مذموما لما ورد في القرآن الكريم فإنه قد أتى منه بالكثير حتى أنه لا يؤتى بالصورة جميعا مسجوعة كصورة الرحمان وصورة القمر وغيرها. وبالجمل لم تخل منه صورة من الصور» (٨٧) وأضاف «أن الأصل في السجع إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام، والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء، والنفس تميل إليه بالطبع، ومع هذا فليس الوقوف في السجع عند الاعتدال فقط ولا عند توطؤ الفواصل على حرف واحد، إذ لو كان ذلك هو المراد من السجع لكان كل أديب من الأدياء ساجعا، وما من أحد منهم ولو شدا شيئا يسيرا من الأدب إلا ويمكنه أن يولف ألفاظا مسجوعة ويأتي بها في كلام، بل ينبغي أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حادة طنانة رنانة، لا غقة ولا باردة، وأعني بقول رثة وباردة أن صاحبها يصرف نظره إلى السجع نفسه من غير نظر إلى مفردات الألفاظ المسجوعة وما يشترط لها من الحسن ولا إلى تركيبها وما يشترط له من الحسن، وهو في الذي يأتي به من الألفاظ المسجوعة كمن ينقش أثوابا من الكرسف أو ينظم عقدا من الخزف الملون وهذا مقام نزل عنه الأقدام ولا يستطيعه إلا الولحد من أرباب هذا الفن بعد الواحد. ومن أجل ذلك كان أربابه قليلا. فإذا صفني الكلام المسجوع من الغفائة والبرد فإن وراء ذلك مطلوبا آخر: وهو أن يكون اللفظ فيه تابعا للمعنى لا أن يكون المعنى فيه تابعا للفظ، فإنه يجيء عند ذلك كظاهر مرده، على باطن مشوه، ويكون مثله كخمد من ذهب على نصل من خشب» (٨٨)

وقف ابن الأثير على خصائص السجع وشروطه ولم يعتبره أعلى درجات القول لأن القرآن الكريم لم يأت كله

مسجوعا، بل جاء بالمسجوع وغير المسجوع. وقد رأى زكي مبارك أن «بناء الجملة لم يخرج في جوهره عن السبع طوال القرن الثاني والثالث» (٨٩)

ويذكر جودت فخر الدين أن ابن الأنثري رأى «النثر حلا للشعر، أو للآيات القرآنية أو الأحاديث والأخبار النبوية، كما جعل لكل (حل) طريقة خاصة به، وقال بأن تعلم الكتابة إنما يتم عن طريق حفظ الأشعار والآيات والأحاديث. لقد كان ابن الأنثري - فيما يبدو - يبحث عن مادة (معرفية) للكتابة النثرية، فوجد إلى جانب القرآن والحديث النبوي مصدرا آخر للمعرفة هو الشعر، وذلك لغزارة معانيه، كما يتضح لنا فيما يأتي» فإن قيل: الكلام قسمان: منظوم ومثنو، فلم حضضت على حفظ المنظوم وجعلته مادة للمنثور، وهلا كان الأمر بالعكس؟ قلت في الجواب: إن الأشعار أكثر والمعاني فيها أغزر، وسبب ذلك أن العرب الذين هم أصل الفصحاة جل كلامهم شعر، ولا نجد الكلام المنثور في كلامهم إلا يسيرا، ولو كثرت فإنه لم ينقل عنهم، بل المنقول عنهم هو الشعر، فأودعوا أشعارهم كل المعاني. (٩٠)

اهتم النقاد القدماء بالنثر الفني وتوضيحه وعلاقته بالشعر كما حددوا الأسس التي تقوم عليها الكتابة لما كان من دور للمكاتب في المحيط الاجتماعي والأدبي والسياسي.

نستخلص مما تقدم أن النثر لا يقل أهمية عن الشعر، فقد ظل منافسا له عبر العصور ويرجع عدم الاهتمام به في مرحلة من مراحل التاريخ الأدبي إلى ضياع معظم الموروث النثري الذي أدى إلى تراجعه عن الشعر في فترة من الفترات.

عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز» وضع أن الأنماط لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة وإنما لملاءمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها، فاللفظة قد تروق في موضع وتوحش في موضع آخر. (٩١)

في حين نجد أن زكي مبارك يرى أن تقديم الثعالب للنثر كان لغرض شخصي، «فخوارزمشاه الذي قدم إليه «نثر النظم وحل العقد» كان من هواة أن يقدم النثر على الشعر إظهارا لبعض الكتاب. أو حقا على بعض الشعراء»، وهذا

ليس بغريب من كتاب ذلك العصر، فأحكامهم تتأثر بأهواء الرؤساء، ويضيف زكي مبارك أن ابن رشيق الذي فضل الشعر على النثر يقول: «ولم أجههم بهذا الرد وأورد هذه الحجة لولا أن السيد أبقاء الله قد جمع النوعين، وحاز الفضيلتين، فهما نقطتان من بحر، ونوارتان من زهره». وهذا دليل على أن الحقائق تصور بحسب ما توحى به الأمواء. (٩٢)

وأضاف الكاتب أن التأليف في نقد النثر كان قليلا بالنسبة للتأليف في نقد الشعر، لأن القدماء كانوا يرون الشعر أرفع فنون الجمال، أما النثر فلم يكن إلا أداة من أدوات التعبير عن الأغراض العلمية والسياسية والدينية. ويضيف بأن الوقت قد حان للعناية بالنثر، فهو اليوم صاحب السلطان في المشرق والمغرب. (٩٣)

وأشار قدامة ابن جعفر «إلى أن السجع في الكلام كمثّل القافية في الشعر، وإن كانت القافية غير مستغنى عنها والسجع مستغنى عنه فأما أن يلزمه الإنسان في جميع قوله ورسائله وخطبه ومناقلاته فذلك جهل من فاعله، وعي من قائله». (٩٤)

وأشاد ابن خلدون بكتاب الرسائل، فقال «فإن صاحب خطة الرسائل والكتابة لابد أن يتخير من أرفع طبقات الناس، وأهل المروءة والحشمة منهم» (٩٥)

أما محمد كرد علي في «أمراء البهتان» فقد بين دور الكاتب وعلو منزلته: «فقد رفع الملوك من بني العباس بعض كتابهم إلى الوزارات، وقلماء رفعوا شاعرا لشعره لأن الشعر خيال وحس، والكتابة عقل وحقيقة. وحاجة الملوك في تدبيرها إلى العقل أكثر من احتياجها إلى المواطنف، والعلوم على اختلاف ضروبها تكتب نثرا». (٩٦)

أما سؤال التوحيدي «أيهما أشد تأثيرا، في النفس، الشعر أم النثر؟ وقد أجاب عنه أبو سليمان المنطقي إذ قال: «النظم أدل على الطبيعة لأنه من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل لأنه من حيز البساطة. وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأنا للطبيعة أكثر منا للعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس، ولذلك يتفكر له عندما يعرض استكراه في اللفظ، والعقل يطلب المعنى، فلذلك لا حظ للفظ عنده وإن كان متشوقا معشوقا». (٩٧)

وقد أشار جودت فخر الدين إلى أن التوحيدي أثار أسئلة عميقة فيما يتعلق «بطبيعة التركيب الشعري وما يتبعها من تأثير في النفوس، وإن كانت أسئلة صادرة عن هموم فلسفية أو فكرية... يبدو ذلك واضحا في طرحه للسؤال السابق بصيغة أخرى على أبي سليمان: «لم لا يطرب النثر كما يطرب الشعر؟ فكان الجواب: لأننا منتظمون، فما لأعنا أطربنا، وصورة الواحد (أي الوحدة) فينا ضعيفة ونسبتنا إليه بعيدة». وقد خلص أبو سليمان المنطقي من ذلك إلى تعليق إعجاز القرآن بأن صاحب الرسالة «غلبت عليه الوحدة، فلم ينظم من تلقاء نفسه، ولم يستطع، ولا ألقى إلى الناس عن القوة الإلهية شيئا على ذلك النهج المعروف، بل ترفع عن كل ذلك، وخص في عرض ما كانوا يعتقدونه ويألفونه بأسلوب جهر كل سامع» (٩٨)

نستخلص أن العلاقة بين الشعر والنثر لا تتحدد بالعروض فحسب، لأسباب متعددة وهي:

- أن العروض يؤدي إلى الصنعة والتكلف.
- تغير الذوق تجاه الأوزان.
- وجود إيقاع خاص بالنثر.

٥- علاقة الشعر بالنثر:

فيما يتعلق بقضية الشعر وعلاقته بالنثر، فقد أشار أبو حيان إلى أن العروض لا يكفي الشاعر إذا لم يكن مطبوعا، لأن العروض صناعة قد تؤدي إلى التكلف، كما تنبه إلى تغير الذوق تجاه الأوزان مع تقادم الزمن وزيادة التخلي عن إنشاد الشعر، ملاحظا بذلك العلاقة بين الأوزان والأحسان. وأكثر من ذلك، تنبه أبو حيان إلى إيقاع خاص بالنثر، فزاد على ابن طباطبا في تقريبه بين الشعر والنثر من ناحية المعنى، تقريبا بينهما من ناحية الإيقاع، وخلص إلى القول «أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم» (٩٩)

ويرى جودت فخر الدين أنه «لم يطرأ أي جديد جوهري على قضية العلاقة بين الشعر والنثر والمفاضلة بينهما في القرنين السادس والسابع للهجرة. إلا أن ابن الأثير قد قلب مفهوم الصنعة عند ابن طباطبا رأسا على عقب، بأن جعل الشعر مادة للنثر بدل أن يكون النثر مادة

للشعر عند ابن طباطبا. لذلك فقد نصح ابن الأثير الكتاب بحفظ الأشعار: «من أحب أن يكون كاتباً، أو كان عنده طبع مجيب، فعليه بحفظ الدواوين ذوات العدد، ولا يقنع بالقليل من ذلك، ثم يأخذ في نثر الشعر من محفوظاته، وطريقه أن يبتدئ فيأخذ قصيدا من القصائد، فينثره بيتا بيتا على التوالي، ولا يستنكف في الابتداء أن ينثر الشعر بألفاظه أو بأكثرها، فإنه لا يستطيع إلا ذلك، وإذا مرتنت نفسه، وتدرب خاطره، ارتفع عن هذه الدرجة، وصار يأخذ المعنى يكسوه عبارة من عنده، ثم يرتفع عن ذلك حتى يكسوه ضروريا من العبارات المختلفة» (١٠٠) وقد شبه غنيمي هلال علاقة النثر بالشعر بعلاقة المشي بالرقص. «فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه. أما الرقص فعلى العكس من ذلك، فعلى الرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي، له نظام حركات هي غاية في حد ذاتها» (١٠١) ويضيف أن الشعر أيضا هو تأمل في التجربة الذاتية وهو اللق الأديبي مرده الذوق لا الفكر لأن موضوع الذوق هو الجمال. لهذا كانت صلة الشعر بالحقائق العلمية كامنة في جمالها أو قبورها دون البرهنة عليها. وإذا كان الشعر يمتعين بالموسيقى الكلامية فلقوتها الإيحائية وقدرتها على التعبير (١٠٢)

«ومن قبل كان الشعر لا يتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية. وكان هذا التفريق شكليا لا يبين عن روح الشعر، ولهذا تحدثوا قديما عن الشعر المنثور، كأنهم أقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم كما هو مصطلح عليه، وقد أصبح ينظر في الشعر إلى تلك الحميا، وإلى ذلك الشعور المشبه في التعبير عن التجربة الذاتية. وفي هذا انصرف الشعر الحديث في جوهريه إلى الموضوعات الغنائية. فالشعر التعليمي نظم لا شعر وكذلك الملاحم، فهي لا تعد شعرا إلا فيما قد تحوي عليه من بعض مقطوعات غنائية، وكلاهما في العصر الحديث إحداه في عالم الفن. أما المسرحية فهي - من حيث أنها مسرحية - ليست شعرا وجدانيا، لأن موضوعها وطولها لا يتمشيان مع

يكون إيقاعيا وغير موزون (١٠٧) أما لغة الشعر الحديث، عند بعض النقاد، فهي «الإطار العام الشعري للقصيد من حيث صور هذا الإطار، وطريقة بنائه، وتجربته البشرية وهو ما تؤدبه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر في تجربته البشرية» (١٠٨)

اهتم أحمد الشايب بلغة النثر فجعلها «لغة العقل يقرر قضايها، ويسجل نتائجها، والشعر لغة العاطفة، غالبا يصورها ويثيرها، والعقل أسرع إلى التطور، وأقبل لعوامل الرقي لأنه تفكير نظري غير مقيد بعرف أو تقاليد» (١٠٩)

وأشار ابن طباطبا إلى أن «أحسن الشعر أن يخرج كالنثر سهولة وانتظاما» (١١٠) وجعل من النظم خاصية مميزة للشعر وقد جعل النثر أهم مرحلة لإرساء قواعد الشعر وبنائه قائلا «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبيه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه» (١١١)

ووضع جودت فخر الدين أن «الشاعر، حسب مفهوم الصنعة» لابن طباطبا، يفكر نثرا يأتي بمعانيه من النثر ليصوغها أو لينظمها شعرا، فابن طباطبا لا يلحظ بالتالي، التباين في بنية المعنى بين الصيغة الشعرية والصيغة النثرية. المعنى عنده نثري في كل حال وإنما الشعر نظم يقوم على عناصر الصياغة من تخير وتركيب واستنساب وتنقيح» (١١٢) وفي هذا لا يجد ابن طباطبا مقرا من قبول فكرة الجاحظ عن المعاني الملقاة في الطريق، فيرد براءة الصنعة، أو براءة الشعر، إلى عملية نظم المعاني وإعادة ترتيبها. لكنه يتميز عن الجاحظ بأمريين: أولهما أنه يدرك تفاوت المعاني من حيث قيمتها، فلا يسوي بينها كما فعل الجاحظ في عبارته المشهورة عن المعاني الملقاة في الطرق، وثانيهما أنه يفهم العلاقة بين المعاني والألفاظ فهما أرحب، يسوي بين المعنى والمحتوى كما يسوي بين الشكل والألفاظ» (١١٣). ويؤكد جودت فخر الدين «أن هذا التوحيد الذي أقره ابن طباطبا بين المعنى الشعري والمعنى النثري جعله

ما عليه الشعر الوجداني، ولكنها قد تعد شعرا فيما تدل عليه من جوانب وجدانية – بوصفها عدة مقطوعات وجدانية دون نظر إلى وحدتها المسرحية الموضوعية، لأن مثل هذه الوحدة تضرب بوحدة الشعر الوجداني» (١٠٣)

وقد أقر غنيمي هلال أن ما يقصد بالغنائية لدى كل من موليير وراسين فهي ذاتية موضوعية.

٦- لغة الشعر ولغة النثر:

فرق محمد غنيمي هلال بين لغة الشعر ولغة النثر، فجعل «لغة الشعر لغة العاطفة ولغة النثر لغة العقل، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم والكاتب، فعبارته يجب أن تشف في يسر عن القصد، والجمال فيه تقريرية، وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها. وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أولا على الأفكار أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعرا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فيها عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفي لغة هي صور» (١٠٤) صور إيحائية، تريد للكلمات قوتها التصويرية الفطرية الحسية، فيعيد بذلك إلى الفلسفة «دلاليتها الهيروغليفية التصويرية» (١٠٥) وقد مثل غنيمي هلال بقول فولتير «إن الشعر وضع صورة متألقة مكان الفكرة الطبيعية في النثر» (١٠٦)

عمل الشاعر الاستجابة لشعوره أما النثر فعمله لتبسية لفكرة أو حجة. لهذا فجمال النثر كامن في صياغته وغايته وجمال الشعر في إيحائه. يفاقرن محمد غنيمي هلال بين أسلوب الشعر والنثر فيرى أن «لغة الشعر موزونة، وأوزان الشعر مختلفة، ولكل وزن ما يلائمه من المعاني والأجناس الأدبية. وأما لغة النثر فليست موزونة وينبغي ألا تكون الخطبة في عبارات موزونة، لأن الوزن يقضي – بمظهر المصطنع – على ثقة السامعين في الخطيب، ويصرف أنظاره إلى شيء آخر في نفس الوزن ولكن ينبغي ألا تكون الخطبة خالية من الإيقاع لأنه يساعد على الإنفاع. فالنثر إذا ينبغي أن

يقارب بين القصيدة والرسالة، فرأى أن «الشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول». فالمعنى الشعري، عنده، مستقل عن شكله الوزني، إذ «الوزن في تقدير ابن طباطبا مجرد قالب خارجي»، وقد أدى به ذلك إلى افتراض لثنتين يولدهما الشعر: اللذة الحسية -الإيقاع، واللذة العقلية -المعنى. (١١٤)

صنف غنيمي هلال النثر إلى نوعين: «مستمر ومطرود، أو مقسم متقابل، الأول ما ليست فيه وقفات طبيعية بين أجزائه التي لا يربط بينها سوى ألفاظ الربط، من حروف العطف والتعليل. والوقف الطبيعي يأتي في نهايتها. وهذا النوع من الأسلوب غير مستحسن، لأنه يستمر غير محدود حتى النهاية. والمرء يجب أن يرى أمامه مواضع للوقف. وإنما يلهث الناس في السباق قبل أن يروا الغاية، ولكن حين يرونها يداؤون في السهر دون شعور بجهد. ولهذا يفضل أرسطو، الخطابة، العبارة المقسمة المتقابلة الأجزاء على أن يكون كل جزء منها غير طويل، «حيث يدرك الطرف بنظرة واحدة» وهذا النوع من العبارة مستحسن سهل الاتباع. أما حسنه فلأن العبارة فيه محدودة، يشعر السامع فيها أنه أفاد من كل جزء من أجزائها ليجعل إلى نتيجة من سماعها وأما سهولة الاتباع فلأن العبارة يمكن تذكرها بسهولة، لأنها مقسمة إلى أجزاء، فهي أشبه بالشعر في تقسيمها العددي، والشعر أسهل اتباعاً من النثر. على أن كل جزء من الأجزاء يجب أن يستقل بمعنى. ويجب كذلك ألا ينقطع فجأة بالإضافة إلى الجزء لسوفوكليس: «هذه أرض كاليديون، ومن أرض بليونيون طالعنا السهول الباسمة عبر المضيق.» (١١٥)

جاء في «مجلة أبوللو ١٩٣٤» مقال «نظرات في الشعر» لمختار الوكيل ميز فيه الكاتب بين لغة النثر والنظم، والنثر والشعر، والشعر والنظم، والنثر الشعري معتبرا لغة الشعر لغة المثل الأعلى. (١١٦) فرأى أن الخلاف يتسع كثيرا بين النثر والشعر من حيث أنهما أداة للتعبير فالمرء يفعل في حياته بدوافع مختلفة لا يكاد يميز أسبابها وتأثيرها فتارة يخضع لسلطان العقل دون أن يعرف سبب ذلك وبذلك يتبع عن العاطفة التي تجذب المرء نحو الأمر الذي ترغب فيه. ويخضع له خضوعا

مطلقا من حيث لا يدري لذلك من سبب مشروع، هذا والعقل يختبر الأشياء ويفحصها ببرودة وجفاف ويضيق على كل ما عساه يمت إلى العاطفة بسبب، ويقرر في الأخير حالة واحدة، تستنبطه من تفكيره الصارم، ويقف حبالها لا يريم ولا يتحول، في حين أن العاطفة تجذب المرء نحو المر الذي تحبزه وترغب فيه. (١١٧)

وأشار في تمييزه بين النثر والنظم أن «التعبير عما يجول بالفكر عن طريق الألفاظ سيلاان مختلفان. أحدهما يتبع قواعد اللغة المقررة ولا يحيد عنها قيد أنملة. ويجري أسلوبه بحيث يوضح في جلاء الأفكار والآراء المقصودة منه، وهذا ما يعرف بالنثر، والآخر يخرج على تلك القواعد حينما يضطر إلى ذلك، ويخرج كذلك على حروف الهجاء وتركيب الألفاظ حين تضطره الموسيقى، ويظهر عن أفكاره وآرائه بأساليب تميل إلى الغرابة وتدعو للتأمل والتفكير، وهو ما نطلق عليه اسم النظم. وهنا يعن لنا السؤال الآتي: أي السبيلين يتبع المرء في التعبير عن أفكاره: الشعر أم النثر؟» (١١٨)

واستخلص الكاتب في تمييزه بين الشعر والنظم أن الناس «قد اصطالحوا منذ القديم على أن الشعر إنما يجب أن يجيء في صورة تميزه عن لغة الحوار والكتابة العادية، فكان أن تدرأ الشعر برداء النظم وهكذا بقي النظم إلى وقتنا هذا عاملا أساسيا في قول الشعر» (١١٩) وقد تميز لغة الشعر بالنثر في بعض الأجناس الشعرية كالملاحم. فالبيستاني يرى أن الملاحم عند اليونان مزيج من النثر والشعر، إذ يرى أن الشعر عند جميع الأمم لا يأتي على نسق واحد وربما كان هذا التباين سببا إلى ظهور أنواع من الجمال مختلفة الأشكال والصور. يقول «فالشاعر القصصي من اليونان و خلفائهم كان إذا قص حادثة رواها كلها شعرا وأما الشاعر العربي فينشد الشعر حيث يحسن وقعه وأكثر ما يكون ذلك في الوصف والخطاب والجواب ويقول الباقي نثرا. وفي هذه الطريقة نوع من التفكير المأنوس. وهي طريقة شعراء البادية حتى يومنا. جلست مرة إلى حلقة شاعر منهم ينشد على نغم ربابته فشرع في مقدمة نظرية قصيرة حتى بلغ إلى وصف حساء فجعل يتغنى بالشعر على نغم آلة الطرب فلما استتم قصيدته رجع إلى الكلام النثري بضع دقائق

حتى بلغ وصف وقعة بين قبيلتين فرجع إلى الإنشاد وهكذا ظل يتراوح قوله بين نثر وشعر نحو ثلاث ساعات، وذلك أيضا شأن القصاصيين في كثير من الحواضر العربية. (١٢٠) وهكذا نلاحظ أن خاصية الخطاب الشعري متميزة عن الكتابة العادية لما يتميز به الشعر من خضوع لسلطان العاطفة وخرق لقواعد اللغة، وقد تحدث محمد بللداوي عن خاصية الخطاب الشعري عند الأوروبيين، يقول: «ابتدأت جماعة (مو) وهي تعيد البحث والنظر في خاصية هذا الخطاب بمناقشة مصطلح «الانزياح» (Lacaz) ومعادلاته المتفرقة على أقلام باحثين متنوعي الاهتمامات. من هذه المعادلات على سبيل المثال: «تجاوز» (Abus) (فاليري)، و«انتهاك» (viol) (ج كوهن) و«زلة» (scandale) « (بارث)، و«شذوذ» (anomalie) (تودروف)، و«جنون» (folie) (أراكوز) و«انحراف» (déviation) (سبيتز) و«هدم» (subversion) (ج. بيطار) (J. Peytard)، و«خرق» (infradito) (م. ثيري، Thiry M.). ولاحظت الجماعة أن هذه المصطلحات مع أنها تنتمي إلى معجم أخلاقي لم يبد أي واحد من خالفها أو مروجها أي رد فعل حيال هذا الأصل المعجمي الذي قد يوحي في المجلد الأعم أو يحيل على تلك النظرية التي تعتبر الفن ظاهرة مرضية، والتي كان لها صيت قوي في القرن التاسع عشر» (١٢١)

٧- الشعر المنثور وإشكالية المصطلح،

لقد التصق مصطلح الشعر المنثور بحركة التحديث الشعري التي أعلن عنها كل من امين الريحاني وأحمد زكي أبو شادي وجبران خليل جبران، وإبراهيم ناجي، وأبو القاسم الشابي، وحسن كامل الصيرفي، وعلي محمود طه، وخليل شبيب، وغيرهم من الشعراء وقد عرف محمد حسن عواد الشعر المنثور بقوله: «الشعر المنثور شعر أصيل قائم في الآداب كلها، ومعروف معترف به في العربية لا يحتاج الأمر فيه إلى جدال لأن الشعر في حقيقة أمره موجة أو سيال باطني يبعث فكرة كبيرة، أو فطرة مستهوية تتصل بعالم من عوالم الدنيا أو من عوالم النفس الإنسانية فهو حياة من حيوات النفس وليس صياغة أو هندسة أو لعبا بالألفاظ. هذه الفلسفة نستطيع أن ندرك منها أن للشعر الحديث تاريخا هائلا منذ القدم. وليس هو جديد علينا كما يذهب بعض

الكتاب إلى تسميته بالموضوعة الجديدة. وأذكر هنا أن العرب كانوا يسمون القرآن شعرا (...) وكان الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام يدافع عن القرآن (...) إذن نعرف من ذلك أنهم يعرفون الشعر غير القافية والوزن. (١٢٢) وقد قام الشعر المنثور على أساس نثري باستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازي والترادف والتقابل والتنظيم النصاعي للأفكار، إلى جانب تكرار السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة وذلك تقليدا للشعر الحر الذي يكتبه الإفرينج. (١٢٣)

لم يعرف أي جنس من الشعر ما عرفه الشعر المنثور من إشكالية المصطلح. فقد كان الريحاني أول من استعمل هذا المصطلح سنة ١٩٠٥، وتبعه مطران سنة ١٩٠٦ في مراثيه لأساتذته اليازجي، حيث حاول أن يتحرر فيها من قيود الوزن والقافية. (١٢٤) ثم جاءت بعد ذلك محاولات الشعراء الشباب الذين تعددت تسمياتهم وتصنيفاتهم على صفحات المجلات الذائعة الصيت كمجلة «أبوللو»، ومجلة «الرسالة»، ومجلة «الأديب» وغيرها من المجلات، ويعتبر الريحاني أول شاعر عربي اهتم بالشعر المنثور كحركة شعرية جديدة في الشعر العربي. وهو ما يدعى عنده بالفرنسية (vers libre) وبالإجليزية (free verse) أي «الشعر الحر الطليق»، وذلك بفعل إطلاق شيكسبير الشعر الإنجليزي من قيود القافية. وإطلاق بولت وإيمان الشعر من قيود العروض. وقد جعل الريحاني لهذا الشعر الطليق «وزنا جديدا مخصوصا، وقد تجسئ القصيدة من أبحر عديدة متنوعة. (١٢٥) إلا أننا نجد شعراء آخرين أطلقوا على الشعر غير المقفى مصطلح «الشعر المرسل» محاكاة لما كان يسمى بالإجليزية بـ (blank verse) ويرى بعض النقاد أن هذا الجنس من الشعر ليس جديدا على الشعر العربي الذي عرف قديما في نماذج الشعر غير المقفى (ومنهم من صنف هذا النوع من الشعر بالشعر المنثور). وكثيرا ما كان يخلط النقاد بين الشعر المنثور والشعر المرسل يعتبر محمد فريد أبو حديد أول شاعر كتب الشعر المرسل في مصر والعالم العربي. وكتب أبو شادي كذلك الشعر المرسل، كما كتب الشعر الحر. وقد وصل الشعر المرسل على يد علي أحمد باكثير درجة عالية

مقلدا شكسبير في مسرحياته فاعتمد تجربة الشعر غير المقفى. ففي تقديمه لمسرحية «روميو وجولييت»، وصف نظمه بأنه «مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر» (١٢٦). إلا أن هذه المصطلحات لم تخرج من دائرة «الشعر المنثور». فكتابة الشعر غير المقفى ليس أمرا جديدا، فقد عرف الشعر العربي قديما كتابة الشعر الغير المقفى، إذ يعتبر رزق الله حسون، أول شاعر كتب الشعر غير المقفى في الأدب العربي الحديث، إلا أنه لم يطلق تسمية على تجربته الجديدة، واكتفى بالقول أنها جاءت «على أسلوب الشعر القديم بلا قافية». وفي مقال لنجيب حداد قارن فيه بين الشعر الأوربي والشعر العربي، وأطلق على هذا الشعر اسم «الشعر الأبيض» وهو ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي *vers blanc* واستعمل هذا المصطلح أيضا ل. شيخو في كتابه «تاريخ الآداب العربية في الريع الأول من القرن العشرين» حيث عرفه بقوله «فيما يدعونه بالشعر الأبيض غير المقفى». على حين سماه نعيمة في الغريال «الشعر المطلق (غير المقفى)». أما إبراهيم العريض فاستخدم «الشعر المطلق» مرادفا للشعر المرسل. وسماه خفاجي في كتابه «مذاهب الأدب» «الشعر المطلق أو المرسل». وعلى أية حال فإن المصطلح الذي يقابل *blank verse* في العربية ويحظى بالشيوع هو «الشعر المرسل» وهو المصطلح الذي استخدمه معظم الشعراء والنقاد العرب، ولا سيما المصريون. أم نيفولا فباض فقد رأى أن يطلق على تجربته القائمة على أساس التقنية العروضية - والتي طورها إلى «شعر غير منتظم» أو «النظم المرسل المنطلق» - مصطلح «الشعر الطليق». وقد اقترح حسين الغنام ساخرا أن تسمى هذه التجربة «النثر المشعور» أو «الشعر المنثور».

وثمة نقاد آخرون مثل سامي الكيالي وخفاجي يخطئون هذا المصطلح بمصطلح آخر هو الشعر المنثور *Poetry in prose* أو الشعر الحر *Free verse* الذي يقوم على الإيقاع النثري أكثر من الإيقاع الوزني. وقد سبب اختلاف المصطلحات المستخدمة خلطا في فهم القراء الذين لم يستطيعوا

التمييز بوضوح بينها، وخاصة أن بعض النقاد يسمي المرذوج والرباعيات شعرا مرسلا. (١٢٧) أما ميخائيل نعيمة فقد أطلق على الشعر المنثور مصطلح «الشعر المنسرح»، وذلك «خلال مقالة كتبها عن» ولت وايتمان». وأوضح أن كلمة «المنسرح» لا تمت بصلة إلى البحر الخليلي المعروف، وإنما الدافع لاختيارها، ما تعنيه هذه الكلمة، من الانطلاق والحركة في الجري إلى الهدف بسهولة ويسر ودون قيود. وخلص نعيمة إلى أن أبرز صفات هذا النوع من الشعر هي، عدم تقييده بوزن أو بقافية، وجريه «على السجية جريا ليس يخلو من الإيقاع الموسيقي والرنّة الشعرية». ويضيف الكاتب أن تحديد نعيمة «أكثر دقة من التحديدات الريحانية وأقرب إلى مفهوم هذا الفن الشعري كما حدده رواده والنقاد الحديثون». (١٢٨)

وهكذا نلاحظ أنه كلما اتصل العرب بالشعر الأوربي بحثوا عن وسائط جديدة تمكنهم من الخروج بالقصيدة العربية إلى أشكال فنية حديثة، لهذا تعددت مصطلحات الشعر بتعدد تصنيفاته، فوجد النقاد أنفسهم أمام مصطلحات متعددة تحيل على جنس شعري واحد وهو «الشعر المنثور».

وفيما يلي جرد لبعض المصطلحات التي تحيل على الشعر المنثور والتي ضمتها صفحات المجلات الأدبية الموكبة لحركة التحديث الشعري، كمجلة «الأديب» ومجلة «أبوللو»، ومجلة «الكاتب»، ومجلة «الرسالة» أو في تقديم الشعراء والنقاد لبعض الدواوين الشعرية الموكبة لحركة التحديث الشعري.

المصطلحات التي أدرجت في خانة الشعر المنثور

قصة منثورة - الياقوت المنثور - الموضة الجديدة - قصيدة قصصية - الشعر المرسل - النثر الفني - مجمع البحور - النظم المرسل المنطلق - البيت المنثور - النثورة - قصيدة نثر - النثر المشعور - الشعر المصري - الشعر الحر - الشعر الطليق - الشعر المطلق - النثر الموقع - نظم مرسل حر - الشعر المنثور - القصيدة المنثورة - الشعر الجديد - الشعر المنطلق - الشعر الحر الطليق.

الهوامش

- ٢٩- المجدد الأبدي، الطبعة ٤، ص ١٠٤٩، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٧
- ٣٠- قاموس المحيط، تأليف العلامة اللغوي محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، إحياء التراث العربي، بيروت، الجزء ١، ص ٦٦٥
- ٣١- قاسوس إلياس الحصري، عيسى إنجليري، دار الجليل، بيروت، ١٩٨٠، ص ٦٧٧
- ٣٢- المعجم الوسيط، مادة نثر
- ٣٣- عن محمد الوسيط
- ٣٤- نثر شلق، نثر عبد الحميد، مراحل تطور النثر العربي في نمائجه، الجزء ١، الطبعة ١، يناير ١٩٩٩، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ص ٢٧٨
- ٣٥- ابن رشيقي القبرواني، العمد في حسان الشعر وآدابه، المرجع السابق، ص ٧٤
- ٣٦- محمد مندور، الأدب وقفوه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص ١١
- ٣٧- سورة الشعراء، الآية ٢٢٤ - ٢٢٦
- ٣٨- سورة يامين، الآية ٢٩
- ٣٩- صفاء خلوصي، فن القطيع والفاقة، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، الطبعة الخامسة، ١٩٧٧، جاسل صفحة ٣٩٠
- ٤٠- شمس الدين محمد بن حسن المعروف بـ «النواحي» مقدمة في صناعة النظم والنثر، حققه وقدم له وعلق عليه محمد بن عبد الكريم منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ص ٢٧
- ٤١- المرجع السابق، ص ٣٩
- ٤٢- الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء ١، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة ٢، ص ٨٥
- ٤٣- المرجع السابق، الصفحة ذاتها
- ٤٤- جودت فخر الدين عن جابر عصفور، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن، الهجري، المرجع السابق، ص ١٦٠-١٦١
- ٤٥- أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتاع، أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العربية، بيروت، صيدا، الجزء ٢، الليلة ٢٥، ص ١٣٠-١٤٧
- ٤٦- المرجع السابق، الصفحة ذاتها
- ٤٧- ابن رشيقي القبرواني، العمد، المرجع السابق، ص ٢٣
- ٤٨- المرجع السابق، ص ١١
- ٤٩- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوعية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة ١، ١٩٧٩، ص ٧٧
- ٥٠- محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص ٣٠٤
- ٥١- المرجع السابق، الصفحة ذاتها
- ٥٢- Jean Cohen, structure du Langage Poétique, Flammarion, Paris 1966 p 28
- ٥٣- المرجع السابق، ص ٩١
- ٥٤- المرجع السابق، ص ٣٧
- ٥٥- المرجع السابق، ص ٣٦
- ٥٦- المرجع السابق، ص ٥٢
- ٥٧- المرجع السابق، ص ٩٥
- ٥٨- Claudel Positions et Propositions Gallimard, 1982, p 10
- ٥٩- Barbara Johnson, La tentation de la symétrie quelques conséquences de la poésie et prose, difference anatomique des textes Pour Poétique 28, le discours un theme du poème en prose de poésie, 1976 Editions Seuil, p 454-455
- ٦٠- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، الجزء ١، دار الحول،

- ١- أمين الريحاني، الأعمال العربية الكاملة، المجلد ٩، الكتابات الشعرية، النقدية والأدبية، ص ٦
- ٢- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، الطبعة ٣٧، ١٩٨٨، ص ٩١٠، ٩١٢
- ٣- Encyclopedie Universelle, Dictionnaire des Genres et notions Littéraires Albin Michel, 2ème édition, 3 Encyclopedie Universelle et Albin Michel, Paris, 2001, p. 590
- ٤- المرجع السابق، ص ٥٩٢، ٤
- ٥- ابن طباطبا، عبار الشعر، دار الكتب العلمية، الطبعة ١، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢٩
- ٦- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الطبعة ٢، ١٩٨٢، دار التنوير، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص ٢٥
- ٧- ابن وهب، السكاكيت البهجة في وجوه البيان، الطبعة ١، بغداد، ١٩٦٧، ص ١٦٠
- ٨- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، الطبعة ١، ١٩٧٨، ص ١٧
- ٩- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ص ١٥٤
- ١٠- ابن رشيقي، العمد في حسان الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقران، الجزء ١، الطبعة ٢، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٢٤
- ١١- حازم القرطاجني، ميهاج اللبغا وسراج الأديباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الفوخة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، الطبعة ١، ١٩٨١، ص ٢٦٣
- ١٢- ابن خلدون، دار الفكر، الجزء ١، بدون تاريخ، ص ٥٧٣
- ١٣- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنهاته وأبداً، الجزء ١، التقليدية، مطبعة فضالة، الحمضية، المغرب، الطبعة ١، ١٩٨٩، ص ١٤٩
- ١٤- المرجع السابق، ص ١٤٩-١٥٠
- ١٥- المرجع السابق، ص ١٨
- ١٦- المرجع السابق، الصفحة ذاتها
- ١٧- جرجي زيدان، تاريخ الأدب العربية، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، ١٩٨٢، ص ٥٢
- ١٨- مجلة فصول، المجلد ٤، العدد ١، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٢، ص ١٥٩
- ١٩- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة ٣، ١٩٧٩، ص ١٠٨
- ٢٠- أدريس بلطيج، المستنارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفصلية وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم ٢٢، ص ٤٦٠-٤٦٢
- ٢١- المرجع السابق، ص ٥١٢
- ٢٢- ألبير أدريس، مجلة الأدب، الجزء الأول، السنة الثامنة عشرة، المجلد ٢٥، يناير ١٩٥٩، بيروت، ص ٥٩
- ٢٣- المرجع السابق، الصفحة ذاتها
- ٢٤- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٢، ص ٤٦١
- ٢٥- محمد بنيس، التقليدية، ص ١٦٤
- ٢٦- المرجع السابق، الصفحة ذاتها
- ٢٧- Joubert (JL) La poésie formes et fonctions E Armand Collin, 1ère édition Paris, 1989, p 6
- ٢٨- Dessons (Gérard) introduction à analyse du poème, E. Bordas, Paris, 1991, p. 3

- بيروت، ١٩٧٥، ص ١٩
- ٦١- المرجع السابق، ص ٢١
- ٦٢- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني بجدة، الطبعة ١٩٩٢، ص ٢٤
- ٦٣- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص ١٦٣
- ٦٤- الفخودي، كتاب الإمتاع، المرجع السابق، ص ١٣٦
- ٦٥- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص ١٦٥
- ٦٦- أبو هلال العسكري، كتاب الصنائع، حققه وضبطه نصه د مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص ١٥٤
- ٦٧- المرجع السابق، ص ١٥٦
- ٦٨- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدبائه، المرجع السابق، ص ٧٣
- ٦٩- المرجع السابق، ص ٢١
- ٧٠- ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، المرجع السابق، ص ٢٥٠
- ٧١- الفيلسوف، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، مركز تحقيق التراث، مكتبة الأنجلو بجدة، ص ٥٨
- ٧٢- المرجع السابق، ص ٥٩
- ٧٣- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص ١٦٧
- ٧٤- سورة ياسين، آية ٣٦
- ٧٥- سورة الإنسان، آية ٧٦
- ٧٦- أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، المرجع السابق، ص ١٢٥
- ٧٧- المرجع السابق، ص ١٣٢
- ٧٨- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، المرجع السابق، ص ١٣٣-١٣٢
- ٧٩- المرجع السابق، ص ١٣٤
- ٨٠- المرجع السابق، الصفحة ذاتها
- ٨١- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص ١٦٣
- ٨٢- أبو هلال العسكري، الصنائع، المرجع السابق، ص ١٦٥
- ٨٣- ابن تقيّة، أدب الكاتب، ت. محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، الطبعة ١٩٨٢، ص ١٣
- ٨٤- ابن الأثير، المثل السائر، القسم الأول، ص ٨
- ٨٥- المرجع السابق، ص ١٠١
- ٨٦- علي شلق، مراحل تطور النثر العربي في نماذج، المرجع السابق، ص ٢٧٨
- ٨٧- ابن الأثير، المثل السائر، المرجع السابق، ص ١١٤
- ٨٨- ابن الأثير، المثل السائر، المرجع السابق، ص ١١٦-١١٧
- ٨٩- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المرجع السابق، ص ١١٦
- ٩٠- ابن الأثير، المثل السائر، المرجع السابق، ص ٨٥
- ٩١- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المرجع السابق، ص ٣٨-٣٩
- ٩٢- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المرجع السابق، ص ٢٤
- ٩٣- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المرجع السابق، ص ٢٢
- ٩٤- المرجع السابق، ص ١١٨
- ٩٥- ابن خلدون، المقدمة، المرجع السابق، ص ٦١
- ٩٦- محمد كرك علي، أمراء البيان، دار الأمانة، ت. سامي الدهان، لبنان، الطبعة ١٩٦٩، ص ١٥
- ٩٧- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص ١٦٥
- ٩٨- المرجع السابق، ص ١٦٦
- ٩٩- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص ١٦٦
- ١٠٠- ابن الأثير، ص ٨٤، من جودت فخر الدين، ص ١٦٩
- ١٠١- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص ٣٧٩
- ١٠٢- المرجع السابق، ص ٣٨٠
- ١٠٣- المرجع السابق، ص ٣٨٠-٣٨١
- ١٠٤- المرجع السابق، ص ٣٧٧
- ١٠٥- المرجع السابق، ص ٣٧٨
- ١٠٦- المرجع السابق، هامش، ص ٣٧٨
- ١٠٧- المرجع السابق، ص ١٢٢
- ١٠٨- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة ٣، ١٩٨٤، ص ٦٥
- ١٠٩- أحمد الشاب، أصول النقد الأدبي، الطبعة ٧، ١٩٦٤، مكتبة النهضة المصرية، ص ٩٠
- ١١٠- ابن طهطايا، عيار الشعر، المرجع السابق، ص ٤٨
- ١١١- المرجع السابق، ص ١١
- ١١٢- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، المرجع السابق، ص ١٥٨
- ١١٣- المرجع السابق، الصفحة ذاتها
- ١١٤- المرجع السابق، ص ١٥٨-١٥٩
- ١١٥- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث عن كتاب الخطابة لأرسطو، ص ١٢٢
- ١١٦- مجلة أبوللو، المجلد ١، العدد ٢، مايو، ١٩٢٤، ص ٧٧٤-٧٧٦
- ١١٧- المرجع السابق، ص ٧٧٤-٧٧٥
- ١١٨- المرجع السابق، ص ٧٧٤
- ١١٩- المرجع السابق، ص ٧٧٥
- ١٢٠- سليمان البستاني، إبانة هومروس، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، الجزء ١، ص ١٧١-١٧٢
- ١٢١- أحمد بليداوي، للكلام الشعري من الضرورة إلى البلاغة العامة، دار الأمان للنشر والتوزيع، فرباط، الطبعة ١، ١٩٩٧، ص ١٢٥
- ١٢٢- محمد حسن عواد، مجلة الأدب، الجزء ١، المجلد ٣٥، السنة ١٢، يناير ١٩٥٩، بيروت، ص ٥٩
- ١٢٣- ص، موريه، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠-١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمه وعلق عليه د. شفيق السيد ود. سعد صولوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٤٣٠
- ١٢٤- المرجع السابق، ص ٩٦
- «مجلة الأدب» لصاحبها أنبهر أنبهر، صدرت سنة ١٩٤٣ الف حولها كبار أدباء وشعراء لبنان ك «ميقولا فياض، «أمين نخله» «عمر فاخوري»، «عبد الله طهيلي»، «كانت من أكثر المجلات انتشاراً في العالم العربي». قد سارت اتجاهات الأدب الحديثة كالاتجاه الرمزي والرومانسي والواقعي.
- ١٢٥- أمين الرحاني، تناف الأديبة، دار الجليل، بيروت، ص ٥٧
- ١٢٦- ص، موريه، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠-١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، المرجع السابق، ص ٢١١
- ١٢٧- ص، موريه، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠-١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، المرجع السابق، ص ٢١٦-٢١٧
- ١٢٨- خليل أبو جهجه، الحافة الشعرية العربية بين الإبداع والتخضير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة ١، ١٩٩٥، ص ١٢٢-١٢٣

أ. ب. يهوشواع «الكراهية الشرقية» للعرب صورة للعنصرية بين الأقليات في إسرائيل

يتسحاك لانور*

ترجمة وتقديم: نائل الطوخي*

يصور عدد كبير من الأدباء الإسرائيليين باعتبارهم دعاة سلام، فهم يشاركون في حركات سلام مثل حركة «السلام الآن» النخبوية الضيقة والتي تحمل بذور استعلائها على العرب والشرق بداخلها، ويحوزون الأضواء والاهتمام البالغ في الغرب، ويرشح بعضهم لجائزة نوبل. في مقابل هؤلاء، المنتمين إلى ما يسمى اليسار الصهيوني، والذين يعد الأدبيان الإسرائيليون أ. ب. يهوشواع وعاموس عوز هما أبرز أوجههم، فإن ثمة تياراً آخر من اليسار الراديكالي في إسرائيل، لا صهيوني ومعاد للصهيونية، يقاطع من السلطة الإسرائيلية والجمهور بشكل واسع بسبب مطالبه الراديكالية من إسرائيل ويسبب عدائه المعلن للصهيونية، وإيمانه بشكل قاطع بحق الفلسطينيين في أرضهم وفي الكفاح لأجل الحصول عليها.

من أبرز وجوه هذا اليسار الراديكالي الشاعر يتسحاك لانور، والذي سجن لرفضه الخدمة العسكرية في السبعينيات كما عارض بشدة اجتياح لبنان في أوائل الثمانينيات، ولا يزال حتى الآن ممنوعاً من الكتابة في الصفحة السياسية في الجريدة التي يعمل صحفياً بها، «هآرتس»، وإنما يكتب في صفحة الثقافة، في مقابل الأديب الإسرائيلي الأشهر من أصول شرقية، مقدسية بالأحرى، أ. ب. يهوشواع، والذي يُقرأ باهتمام في إسرائيل والغرب، بسبب تماهيه المعلن مراراً وتكراراً مع الصهيونية، وبسبب استجاباته الفورية لكل الأوامر الأيديولوجية للدولة الإسرائيلية العنصرية

* مترجم من مصر

في هذه المقالة والمنشورة في العدد الثاني من دورية ميثاعام الإسرائيلية اليسارية والتي يشرف على تحريرها الشاعر الإسرائيلي يتسحاك لانور، يقدم هذا الأخير قراءة لروايات يهوشوع، أجزاء من حواراته، وتصريحاته المعلنة للصحافة والتلفزيون، لكي يحلل عبر هذه القراءة أسباب كراهية جمهور الشرقيين (السفارديم) في إسرائيل للعرب، ونوعية اندماجهم بالخط الصهيوني السائد، أشكال عنصريتهم، والتي تختلف تماماً عن العنصرية الغربية «الإشكنازية» ضدهم، ولكي يقدم تحليلاً بالغ الأهمية لأثر الصهيونية على الهوية اليهودية، مدى إضافتها لها أو مدى انتقاصها منها، ومطالب إسرائيل من المهاجرين إليها فيما يخص هويتهم ووطنهم السابق على كونهم «إسرائيليين»، وهذا عبر تحليل لكثير من عبارات يهوشوع الذي بحثني كثيراً بالهوية الإسرائيلية العامة، التي تغطي على الهوية السابقة لليهود، وهو ما يراه لانور بلاهة عظمى، ومحاولة لتحويل «إسرائيل» إلى أسطورة عبقريّة، عبر تجاهل السياق الاستعماري الذي نشأت فيه.

مقدمة، قسوة

تمنحنا الشفافية الأيديولوجية التي يمتاز بها أدب أ. ب. يهوشوع، من ناحية، بالإضافة إلى شعبية هذا الأدب بين قراء معينين، من ناحية أخرى، فرصة دائمة لكي نعرف شيئاً عن الدغل الكبير والمضرب لحياتنا المتخيلة، أي شيء ما عن الشكل الذي نفسر به لأنفسنا «كيف أننا موجودون هاهنا». قبل أن أعيد تنسيق أفكاره حول أ. ب. يهوشوع وما يمثله، أريد قراءة جزء من حوار حديث أجري مع الكاتب في ربيع ٢٠٠٤:

«ربما تتدخل حرب مع الفلسطينيين. هذا ليس ضرورياً، وهو ليس مستحيلاً. غير أنه إن اندلعت

حرب فلسوف تكون حرباً قصيرة جداً. ربما تستغرق ستة أيام. لأن كل قواعد الحرب سوف تختلف بعد أن تفكك المستوطنات وعندما لا تعود جيش احتلال. سوف نستعمل كامل قوتنا. لن نضطر إلى الركض للبحث عن هذا المخرب أو تلك الشاحنة، وإنما سوف نستعمل كامل قوتنا تجاه مجتمع كامل. سوف نستعمل القوة بشكل كلي.. سوف تكون حرباً أخرى تماماً.. أكثر قسوة بالنسبة للفلسطينيين. إذا أطلقوا صواريخ القسام على عسقلان فلسوف نقطع الكهرباء عن غزة. سوف نقطع الاتصالات في غزة. سوف نمنع عن غزة الوقود. سنستعمل كامل قوتنا كما فعلنا مع المصريين في مدن القناة ١٩٦٩، وعندئذ، عندما تكون المعاناة الفلسطينية مختلفة كلية، أكثر خطورة بكثير، سوف يقومون هم أنفسهم بتصفيّة الإرهاب. سوف يقبض الشعب الفلسطيني نفسه على الإرهاب، لن يكون له خيار آخر. فليوقفوا إطلاق النار. لا يهم إن كانت تلك هي السلطة الفلسطينية أم حماس. من سيتولى المسؤولية عن الوقود والكهرباء والمستشفيات ويرى أن هذه الأشياء لا تعمل، سوف يقوم خلال أيام معدودة بإيقاف صواريخ القسام. سوف يغير الوضع الجديد قواعد اللعبة تماماً.. الحرب غير مرغوب بها غير أنها بالتأكيد تقوم بالتطهير. الحرب التي توضح للفلسطينيين أنهم مستقلون. سترهيم المعاناة التي سوف يعانوها في وضع ما بعد الاحتلال أنهم ملزمون بإيقاف العنف لأنهم مستقلون الآن. لن أرغب في معرفة أسمائهم على الإطلاق منذ اللحظة التي سنسحب فيها. لا أريد أي علاقات شخصية بهم. لن أعود في وضع الاحتلال وحفظ الأمن وفي ظلهم. بل سأقف أمامهم وقفة شعب قبالة شعب. دولة قبالة دولة. لن أذهب لأقوم بجرائم بجرائم حرب ضدهم، غير أنني سأقف بكامل قوتي ضدهم. إن أطلقوا النار على عسقلان فلن تعود هناك كهرباء في غزة «الأم يهوشع» لقاء مع

مرغوب بها غير أنها بالتأكيد تقوم بالتطهير الحرب التي توضح للفلسطينيين أنهم مستقلون». من المهم الإحاطة بالموضع الذي يبني فيه يهوشوع هذه «نحن» فقط هنا، في هذه «نحن»، ثم له «أنا»، غير أن «نحن» تحتاج بالبداهة لهم»، حتى نكون «نحن»، حتى أكون «أنا». لا يملك هو «أنا» إلا بداهل «نحن» حاولت سابقاً قراءة أ.ب. يهوشوع كجزء من المنظومة الأيديولوجية للدولة. في هذه المقالة أريد أن أبتعد قليلاً عن هذه الفرضية، وأن أصف السمة الإثنية لعنصريته، كجزء خاص من نفس المنظومة: يهوشوع كعرض للكرامية «الشرقية» للعرب، أو الكرامة الشرقية للشرق، وهي الكرامة الموجهة بالطبع. فقط مركزية يهوشوع في الحياة الأدبية لإسرائيل، وعدم قدرته على كبح نفسه في الحوارات التي يدلي بها، يمكن لهما أن يساهما بعض الشيء في فهم المنظومة المعقدة لـ«كرامية الشرق في إسرائيل».

بمفهوم ما فأنا نبي

في ١ سبتمبر ٢٠٠٠، قبل اندلاع الانتفاضة الثانية، أذاع التلفزيون الهولندي حواراً بين يهوشوع وبين الأدبية والسينمائية الفلسطينية من رام الله، ليانة بدر. تم عرض يهوشوع في البرنامج باعتباره «ناشط سلام شبه مضطهد في إسرائيل بسبب يساريته». حادث يهوشوع ليانة بدر بدرجة متعاطفة من الثقة. شكت ليانة بدر من الأزمة الفلسطينية أيام أوسلو. وأخذ يعظها هو. «الآن غضبت بالفعل، الآن غضبت بالفعل، لأنك غير عادلة. حدثت هنا انتفاضة، وكل يوم كان ثم فلسطيني يصاب، وكان هناك إسرائيليون يصابون، كانت هناك حرب دائمة. منذ ثلاث سنوات أو أربع (من اتفاقات أوسلو) لم يعد هناك إرهاب. كل شيء هادئ، ليس هناك مظاهرات، ربما تحدث في بعض الأماكن، غير أنها أقل، إذن فلا يمكنك القول بأن هذا

انتبهوا فقط للجملة القصيرة: «لن نضطر إلى الركض للبحث عن هذا المخرب أو تلك الشاحنة». في مارس ٢٠٠٤، عندما أجري هذا الحوار، وصل القتل المنظم لنشاط الانتفاضة في الأراضي إلى درجة الصيد اليومي للبشر، المعتقلات والسجون ملأى، معسكرات الاعتقال تنفجر، وجيش الدفاع الإسرائيلي يقتل بدون تمييز «مخربون في طريقهم لتنفيذ عملية في إسرائيل». ما حدث في الحقيقة، في حالات كثيرة جداً، كان دخول القنصاة لأماكن عامة، المقاهي، الجراجات، وقتل كل من يكون في محيط «المحكوم عليهم بالموت». غسالة اللغه التي يستعملها يهوشوع هي في الحقيقة شيء ما ليس مجال الإحاطة به هنا، وإنما يمكن فقط الالتفات إليه، داخل السياق الذي سنحتاج لدراسته في مرة أخرى: الانهيار الأخلاقي لحياتنا حتى أضحت مكاناً لا يمكن التمييز فيه بين الخير والشر تبرز سهولة القتل في حوار مع يهوشوع في: «هم» يطلقون القسام، و«نحن» نقطع لهم الكهرباء. بأي سهولة تقطع الكهرباء عن الأطفال الرضع في غرة، بأي سهولة ينغد الوقود في مستشفياتها، في مضخات المياه فيها، انتبهوا لـ«هم» التي يستعملها، وانتبهوا بشكل خاص لتوصيته بتنفيذ جرائم الحرب. أريد أن أوضح شيئاً بخصوصها: الصلة بين «هم» و«نحن» وبين جرائم الحرب كقوصية من كاتب في حوار متعرج لنهاية الأسبوع.

صحيح، هذا الانحراف يمكننا سماعه على الموقع، في تلفونات المستمعين. لم يخترع يهوشوع هذه السادية ولا حتى المستمعين الذي يتلفنون ويطلبون بـ«قطع المياه عنهم»، أو بقصف «هم»، أو بقتل «هم» جميعاً. لقد قام جيش الدفاع الإسرائيلي بجرائم مثل تلك، مثل التجويع الجماعي في الانتفاضة السابقة، الإطلام في بيروت وفي مدن القناة وقصف سكان مدينتين. ومع كل هذا، حتى في هذا السياق، ينبغي الالتفات إلى الذروة: «الحرب غير

هو نفس الوضع. حدث تحسن..

بدر: لكم دولتكم، لكم أمنكم. لكم كل شيء، أما أنا، أعيش هكذا في الهواء.

يهوشوا: «ينفجر» لا، أنت لا...

بدر: ليس لدي دولة، ليس لدي أمن، ومن حولي يسرقون أرضي طول الوقت..

يهوشوا: لا تدعي انكم مساكين أكثر مما أنتم في الواقع، لديكم مشاكل، ولكن...

بدر: تحاول عبثاً إكمال جملتها، هذا هو الواقع..

يهوشوا: لديكم شرطة، لديكم نوع ما من الجيش، عندما أتى إرام الله أرى رجال الشرطة الفلسطينيين يمسون بيدهم الكلاشينكوفات يجلسون هناك وهكذا، لديكم عرفات الذي يستقبله العالم كله كرئيس وزراء.

بدر: قد يكون بمقدورك الإيمان أن هذه شرطة. أنا لا أؤمن أن هذه شرطة..

يهوشوا: «يحاول مقاطعتها» آمني، آمني..

بدر: ما الذي تفعله الشرطة لأجلي؟ عندما تسرق المستوطنات أرضي طول الوقت..

يهوشوا: «يسكتها» لا، هي لا..

باختصار، في فترة أوسلو طلب يهوشوا من الفلسطينيين أن يعتبروا الاتفاق الأحادي الجانب اتفاقاً ثنائياً، ولكن، منذ أن فشلت «الثنائية»، قام باتهام الضحية. بعد هذا بأربع سنوات تقريباً، في مارس ٢٠٠٤، في حوار للمحقق «هأرتس» قال يهوشوا: «غير أنه صحيح أنه مفهوم ما فأنا نبي الاتفاق الأحادي الجانب. لم أكن وحدي في هذا. كنا مجموعة صغيرة. رأينا السلوك الفلسطيني في كامب ديفيد ورأينا هذه العمليات الانتحارية ووصلنا لاستنتاج أنه يجب علينا الانفصال. فهمنا أن الصيغة القديمة ليسار، القائمة بالأرض مقابل السلام، لم تعد صالحة.» (ملحق هأرتس ١٩، ٣، ٢٠٠٤)

هو لم يكن نبياً أبداً، ولا حتى نبياً له الاتفاقات أحادية الجانب.. حتى هنا سار وراء الأغلبية، وعندما «ارتبكت» الأغلبية «ارتبك» يهوشوا

كذلك. هكذا، انتمى هو لتلك المجموعة من اليسار الصهيوني، والتي ساهمت في بناء الصيغة الإسرائيلية القائلة: «قدمنا لهم كل شيء»، ورفضوه هم». الحقيقة هي أنه في كامب ديفيد لم يذعن يهود باراك الفلسطينيين فحسب، بل خدع أيضاً ما كانت ذات يوم حركة السلام الإسرائيلية. قال يهوشوا في «هأرتس» مع بداية الانتفاضة، في واحد من الحوارات التي شكلت ملحق هأرتس المسمى بـ«ارتباك اليسار»: «رد الفعل وخيبة الأمل [لدى اليسار الإسرائيلي] مفهومان. جلسنا مع عرفات، كان اقتراح باراك سخياً ولكن عرفات أفسد كل شيء لظنه بأنه فقط عن طريق العنف والضغط الدولي بإمكانه تحقيق إنجازات. هذه هي خيبة الأمل. ارتكب هو خطأ كبيراً، لأن من كان أمامه كان باراك، ليس شارون أو نتنياهو، بل كان باراك ذا الوعي الواسع بضرورة إنهاء الموضوع». هذا هو الموقف الرسمي لإسرائيل منذئذ وحتى اليوم. لقد تمت صياغته بحرص في مكتب رئيس الوزراء عندئذ.

ولكن بعد شهر واحد، في ١٧ نوفمبر، وفي تناقض تام لما قاله للجنة بدر «لا تدعي انكم مساكين أكثر مما أنتم في الواقع، لديكم مشاكل، ولكن...» وفي تناقض لما قاله للمحقق «هأرتس» مع اندلاع الانتفاضة «من كان أمامه كان باراك، ليس شارون أو نتنياهو، بل كان باراك ذا الوعي الواسع بضرورة إنهاء الموضوع»، وقع يهوشوا على عريضة عنوانها «واقفوا الانهيار». قيل في الوثيقة من بين ما قيل: «لم تفكك حكومة باراك مستوطنة واحدة. لقد استثمرت أكثر من حكومة نتنياهو في تنمية المستوطنات وفي زيادتها [..] إبقاء المستوطنات على ما هي عليه أو توسعها يمنعان أي احتمال لحد خط حدود منطقتي بين إسرائيل وفلسطين. والمعنى الحقيقي لهذا هو تأبيد الصراع». ورجال «السلام الآن» في القدس مسؤولون عن هذه الصياغة. سوف يقال قدحا

فيهم انهم سكتوا كثيراً عن الموضوع الذي تحدثت عنه الوثيقة، مثل المثقفين، والذين جعلوهم يوقعون الآن. وسوف يقال محدماً فيهم أنهم كانوا يعرفون الحقيقة وكانوا يوقعونها طوال سنوات اتفاق أوسلو، وجمعوا الكثير من المعلومات عن الجانب الأحادي الجانب لاستمرار ضم الأراضي والاستعمار. كل من عرف الوضع في الأراضي في فترة أوسلو، حتى وإن لم يكن يقرأ إلا «هأرتس»، عرف أن هذا كان برميلاً محملاً بالبارود، جميع الحواجز، مصادرات الأراضي، توسعة المستوطنات، شق طرق العزل العنصري، تحويل الضفة إلى كانتونات كبيرة، شق قطاع غزة بمساعدة ناقلات المستوطنات. لم تحدث هذه الأمور في بلاد الواق واق، وبالأساس، لم يعرض باراك على الفلسطينيين أي شيء جاد. غير أن باراك قد ذهب وجاء مستشاره العسكري، شارون. مرت السنون. تم تجنيد عاموس عوز في الانتخابات الأخيرة لصالح ميرتس، هاجم «شينوي»، هاجم شارون. امتنع يهوشوع عن التدخل في الانتخابات. ظل مع قوميته الظلامية. بعد الانتخابات عبر عن سعادته لنجاح «شينوي». ما هو العامل الثابت لديه في كل الأحيان؟ كراهيته لعرفات. حتى هنا ليس الحديث هو عن 'بي. بينما تحولت الكراهية لتكون عملة رائجة، سمح حتى هو للكراهية بأن تنسكب من فمه.

أنا أكره عرفات شخصياً

منذ أن اعتلى شارون سدة الحكم، تحولت كراهية عرفات إلى استراتيجية إسرائيلية في الحملة الدعائية المنظمة من أعلى. لم تكن هذه الكراهية بالطبع موجهة ضد عرفات وإنما ضد أقلية مقموعة تناضل لأجل حريتها، وبدلاً من التورط في وصف هذا النضال، بدغل انشقاقاته وتوتراته، ومن خلال محاولات لتصفية الفلسطينيين المشاركين في النضال بدنيا، هاجمت إسرائيل

الرمز. اتهموا عرفات بأنه ليس ديمقراطياً «عدم الشفافية»، وتوقعوا منه من ناحية ثانية أن يكون شرطياً / جلاباً / قاضياً / سجاناً لكل من تشير إليه إسرائيل، كما فعلوا في فترة أوسلو. لم يكن الاتهام الحقيقي ضد عرفات هو «عدم شفافيته» وإنما عدم فعاليتيه. لم يقم بدقة بوظيفة المتعاون مع الاحتلال. على ضوء الموقف الرسمي شارك أ. ب. يهوشوع في تسويق هذه الكراهية، مشحوناً بكراهية عميقة ضد العرب بدرجة غير قليلة من الإخلاص. لقد كره عرفات في الحقيقة «مثل الناس». في لقاء له مع الجريدة العربية الصادرة في الناصرة (كل العرب) في يناير ٢٠٠٤، قال يهوشوع: «أقول بصراحة أنني أكره عرفات شخصياً من أعماق قلبي». لماذا؟ «الحلم الذي أردنا تحقيقه منذ ٦٧ وهو إقامة دولة فلسطينية تعيش بجانب إسرائيل هو اليوم بمثابة خيال».

من هم نحن الذين «أردنا» في جملة «الحلم الذي أردنا تحقيقه منذ ٦٧ وهو إقامة دولة فلسطينية تعيش بجانب إسرائيل هو اليوم بمثابة خيال»؟ هل يقصد الليكود؟ حزب العمل؟ لقد عارض كلاهما إقامة دولة فلسطينية. هل يقصد مباح؟ للأسف، حتى حزب مباح لم يرغب في دولة فلسطينية في عام ٦٧. ربما يقصد حزب راكاح؟ هو لا يقصد راكاح. يهوشوع يقصد نفسه وبعض المثقفين الآخرين المنتمين لليسار الصهيوني، غير أنه يحادث العرب، في جريدة عربية، ولذا فهو يمثل شعب إسرائيل «أردنا»، لا يخلج هو من قول «أردنا»، لأنه من الشائع القول بأن شعب إسرائيل يرغب دوماً في السلام، على الأقل من الشائع ترديد هذا على مسامع العرب.

يقول: «مؤخراً بدأت أنتشك في قدرة عرفات على مواصلة دوره كشريك لإسرائيل». مؤخراً فقط؟ لا فقد قال لصحيفة (كلبو) الصادرة في حيفا بعد هذا بعدة أشهر: «لم أكن أحتمله حتى منذ سبعة وثلاثين عاماً». ومع كل هذا فهو جاهز لأن يشرح لـ (كل

العرب) لماذا فقط (مؤخراً) نقد صبره مع عرفات. «هو لا يفكر في مصلحة الشعب الذي يعاني الأمرين في الضفة الغربية وقطاع غزة، وفي إيجاد الحلول الفورية لمشاكله، وإنما يفكر في المشكلة الفلسطينية بمفهومها العام، وفي طريقة إعادة اللاجئين». ها هي وظيفة عرفات إذا أراد أن يكون زعيماً جيداً: أن يمر بالإدارة المدنية، أن يحل مشاكل المجاري في الضفة والقطاع وأن يرضي يهوشوع والحالين الآخرين. أيها الفلسطينيون الأعزاء، دعونا نهتم بما سيدخل في تاريخكم. نحن اليهود الذين عدنا لتونا إلى التاريخ، مع الولايات المتحدة التي تكتبه، أو تمحوه، سوف نحل مشاكلكم، أما أنتم، فاعتنوا بالمجاري.

يمكنهم البدء في عصيان مدني

الحوار مع (كل العرب) هو حوار غرضي، لأن يهوشوع لا يتحرر فيه ولو للحظة من الإحساس بأنه يحدث العرب، ولذا فهو يتحدث باعتباره ممثلاً لليهود، ممثلاً لدولة إسرائيل. «لو كنت فلسطينياً لبكيت وزعقت أمام العالم بأنني أكره عرفات وكنت لأعارضه». هكذا بالضبط يخلق الشخصيات الفلسطينية في رواياته، حيث يقولون ما يريدونه (أو أنه يفضل لهم لغتهم). هكذا كان نعيم في «العاشق» عندما استشهد بالشاعر حاييم نحمان بباليك. وهكذا كان أبطال الكرتون العرب في «العروس المطلق». هكذا قال يهوشوع (لكليو) في ٢٠٠٢: «لم أتغير، رأيي لم تتغير. ولكن ماذا أفعل. الواقع تغير وأعترف أنا بهذا، أنا لا أفهم، لا أستطيع فهم الفلسطينيين. هذا يصيبني بالجنون، أصبحت موسوساً لغاية. اليوم تناقشت مثلاً وبدأت أزق، وقالت لي زوجتي: ماذا سيفيدك أن صرخت كثيراً. كان معها حق ولكني ظلت في وسواسي. صبي يبلغ سبعة عشر عاماً يحمل معه حزاماً ناسفاً، شابة تبلغ ٢١ عاماً غير متدينة تفجر نفسها؟» ليس فقط أنه ممثلي بالعدل كرمانة

ناضجة، وإنما حتى زوجته تقول له «لماذا متعاطف أنت إلى هذا الحد مع الآخر؟» وهو يواصل «عدم فهمه»، بالضبط مثلما يشرح بطل «الزوجة المطلقة»، ريفلين المستشرق، إلى أي درجة لا يمكن فهم أعمال القتل الجماعية التي يقوم بها العرب. هكذا يقول في الحوار: «لا يمكن تعليق كل شيء في رقبة الاحتلال. لدى الفلسطينيين بدائل غير الانتحار الجماعي. يستطيعون البدء في عصيان مدني، إن سلكوا وسائل المهاتما غاندي». الآن نصل إلى منطق يهوشوع أو إلى الأمر الأيديولوجي الإسرائيلي: «لو تصرفوا بشكل مختلف، كنا لندعمهم». هل كان ذلك ليحدث حقاً؟

هل تذكرون عشرات المتظاهرين الذين قتلوا وأصيبوا جراء عمليات القنص من بعيد أثناء مظاهرات بداية الانتفاضة؟ تكفي قراءة تحقيقات الصحفية عاميرا هاس في «هآرتس» أثناء هذه الأحداث، لأجل معرفة إلى أي درجة خاف جيش الدفاع الاسرائيلي من الاحتجاج السلمي، إلى أي درجة تعارض الاحتجاج السلمي في بداية الانتفاضة مع الخط المزمع والتي تم التفكير فيها منذ أحداث نفق حائط المبكى، لأجل تعطيم الدولة الفلسطينية المستقبلية. فيما بعد، في التحقيق الشامل الذي أعده بن كسبيت في «معاريف»، في بداية العام ٢٠٠٤، كان يمكن قراءة تقرير مفصل عن الاستفزاز المتواصل الذي قام به جيش الدفاع الاسرائيلي في محاولة لتحويل الاحتجاج الجماعي إلى مواجهة مسلحة، لا يكون للفلسطينيين فيها أية فرصة للانتصار. لأجل الوقوف على مصادر هذه الحقيقة عن أحداث أكتوبر ٢٠٠٠، تكفي قراءة ما كشفه العميد عاموس مالكا في ١١ يونيو ٢٠٠٤ في هآرتس، بشأن إشعال الاحتجاج حتى يصل إلى درجة العنف. ربما لأجل التذكير بفرص الاحتجاج السلمي في النجاح، تجدر بنا الإشارة إلى اسم راشيل كوري، التي داسها بلدوزر حتى ماتت أثناء

الأسرلة

بعد زيارة الأب بسنة ونصف أصبح لدى يهوشوع موقف متبلور بخصوص قتل المتظاهرين في أكتوبر/أياره. فلنذهب إلى الجحيم زيارة العزاء، فلنذهب إلى الجحيم ما قاله للأب المتشعب بثياب الداد. قال هو في لقاء (لـ كل العرب) يناير ٢٠٠٢، بخصوص أحداث أكتوبر: «أعتقد أن العرب الإسرائيليين أخطأوا في انتفاضتهم هذه. كان عليهم تقديم مطالبهم للحكومة بدلاً من التظاهر الذي أدى لانتهاك النظام ولموت الكثيرين منهم». إذن ما أدى إلى موتهم كان هو المظاهرة وليس إطلاق النار عليهم، على عكس مظاهرات اليهود الذين يعودون في النهاية سالمين إلى بيوتهم. من كان يحتاج للجنة أور (١)؟ من كان يحتاج للتحقيق في أي شيء؟ يعرف يهوشوع الإجابة ويصفيها على مسامح العرب بأسلوب حاكم عسكري. يتواصل الحوار: «برغم الأسى، لم يفهم العرب، إلا بعد ما حدث، أن عليهم العودة إلى نهج حياتهم السليم، والذي سلوكه على امتداد السنوات الماضية». على امتداد السنوات الماضية عاش العرب في إسرائيل، كما ينبغي لهم أن يعيشوا: مهانين، محظورين، مُبعدين عن أرضهم، غير أن الأهم من كل شيء هو أنهم عاشوا هادئين، حتى بعد عمليات القتل في أكتوبر. ولأنهم لا يفهمون إلا لغة القوة عاود العرب الحياة بشكل جيد. يتم استخلاص الاستنتاج الاستعماري في الحوار بهذه الصيغة: «نحن كيهود في الدولة نواجه مشكلة حقيقية، ألا وهي كيف نُؤسّر العرب، وأعتقد أنه على الجميع، يميناً ويساراً وكل ما عداهما، أن يعمل على تحقيق هذا الهدف حتى وإن تم الأمر على مراحل». الرغبة في عدم وجود عرب بيننا أو الرغبة في أن يصبح العرب جزءاً منا (الأسرلة) يتم تلخيصهما في خوف يهوشوع العظيم من عدم التجانس، هذا الخوف هو المحور الأساسي لـ «العروس المطلقة» أكثر الروايات العبرية المكتوبة في السنوات الأخيرة عنصرية. سور

احتجاج سلمي قامت به. وماذا نقول عن عشرات المظاهرات السلمية في ربيع ٢٠٠٤ حول الجدار؟ ماذا نقول عن إطلاق النار على المتظاهرين السلميين في هاتيك المظاهرات، هل كان ليخطر على بال يهوشوع أن ينضم إلى إضراب سلمي عن الطعام يقوم به الفلسطينيون؟

لم تميز إسرائيل أبداً بين المقاومة العنيفة للاحتلال وبين المقاومة السلمية، وأكثر من هذا، فلقد قمعت إسرائيل دائماً كل تنظيم سياسي في الأراضي المحتلة. لم يكن التحدي الإسرائيلي هو توجيه النضال إلى طريق النضال السياسي ضد الاحتلال. كان التحدي الإسرائيلي هو إقامة تنظيمات للمتعاونين (اتحادات القرويين) على سبيل المثال) أو توجيه النضال إلى طريق النضال المسلح، لأنه فقط أثناء النضال المسلح يمكننا تلقي الدعم المعنوي من النوع الذي يمنحه أ. ب. يهوشوع وأمثاله.

من الجدير بالذكر أنه على امتداد خريف ٢٠٠٠ لم يعل صوت هذه المجموعة الصغيرة إلا في حالة واحدة أطلق فيها سكان الناصرة العليا (و ليس قوات الأمن) النار على سكان الناصرة. أثناء زيارة يهوشوع للأب المكلم الذي قتل ابنه لتعزيته، بينما ذهب للتضامن مع الفلسطينيين في الأراضي، (هكذا قالت «هاعير»): قال: «الآن دخلتم الوعي الإسرائيلي، فهم قد قرفوا جميعاً من عرفات والفلسطينيين» لماذا مات الصبي؟ لماذا قتلوا المتظاهرين الـ ١٣، وهم مواطنون إسرائيليون، في أكتوبر ٢٠٠٠؟ قبل هذا بشهرين سوق يهوشوع للبانة بدر «الاحترام الوافر الذي يحظى به عرفات» كسولي لها عن فقدانها أرضها وحريتها. الآن يسوق للأب المكلم من الناصرة كراهية الإسرائيليين لعرفات، كعزاء عن موت ابنه في مظاهرة أقيمت تضامناً مع أبناء شعبه في الأراضي. «قرف الإسرائيليين من الفلسطينيين» هكذا يقول لأب فلسطيني ناصري مكلم، عزاء له عن فقدان ابنه.

من ١٥ عاماً هي رواية رديئة، يمكننا العثور على كثير من زلات القلم الخاصة بـ «ذات المؤلف» والتي تفضح الصلة بين «مولخو» و«العروس المطلقة». هكذا على سبيل المثال ففي مقابل الاستحمام الذي تفرضه زوجة مولخو الإشكنازية على زوجها السفارادي، تفرض امرأة ريفلين على زوجها أن يستحم قبل أن ترضى بالنوم معه، حيث تعلق به رائحة قرية عربية زارها سواً في أول الليل. كذلك تظهر الموسيقى الكلاسيكية في (مولخو) كما قلنا من قبل، باعتبارها سمة لثقافة غريبة على الزوج السفارادي. في (الزوجة المطلقة) عندما تظهر «الذات الراوية» وجهاً اشكنازياً تاماً، أي أوروبياً، يوصف الذهاب إلى الحفلة الموسيقية باعتباره جزءاً من الجدول الثقافي له. زلة القلم الأساسية موجودة بداية في اسم البطل. مولخو اسم مقدسي سفارادي ينتمي للاستيطان القديم، ما قبل الصهيوني، ومثل ماني (٤)، كلاهما ينتميان إلى عالم الرموز التي أراد يهوشوع عبرها أن يتعاش مع ماضيه السفارادي أيضاً، ريفلين بطل «العروس المطلقة» هم الاسم الأكثر نموذجية للإشكنازيم المنتمين إلى هذا الاستيطان، المقدسي، ما قبل الصهيوني. أصّر يهوشوع على تغيير أصل البطل، وعلى تغيير أصل الذات الراوية معه. في تناقض تام مع تصريحاته التي سوف نتوقف أمامها بعد قليل، في يهوشوع يعرف جيداً، على الأقل منذ «مولخو» أنه ليس هناك تهديد لـ «الهوية الإسرائيلية» والتي لا تتضمن على حد سواء الإشكنازي وغير الإشكنازي. لا تقوم الهوية الإسرائيلية بتحديد الأصل «السابق» وإنما تأخذ الأصل السابق باعتباره نقطة بداية، يعرف يهوشوع هذا. ولا ينجح في العثور على الجمع الذي يمكنه امتلاك «أنا» بداخله. إلا إن كانت «الهوية الإسرائيلية» ستقوم بتصفية كل الأدلة على أجنبيته، هكذا كتب يهوشوع بصراحة في مقدمة الكتاب الأخير لأبيه، والذي رأى النور بعد موت

العزل العنصري في الأراضي، في معتقل غزة، كل هذا يتلقى دعماً مجنوناً في هذه الرواية. العرب الإسرائيليون ليسوا فلسطينيين، وعندما يتصرفون كفلسطينيين يشبه في كونهم خونة أو متخلفين ذهنياً. يتم عرضهم باعتبارهم فلاحين هادئين ليست لهم دماغ للسياسة. الأمل الصهيوني في العلاقة بهم يقول: اسمحو لهم بالعيش هنا واسمحو للفلسطينيين، فيما وراء الجدار، بالعيش هناك. لا أحتاج للقول بأن أحداً ممن كتب عن هذا الكتاب لم يقابل الشكل الاستعماري الذي تم به وصف الفلسطينيين المنتمين إلى هذا الجانب من الجدار، في مقابل الشكل الدموي الذي وصف به الفلسطينيون المنتمون إلى الجانب الآخر من الجدار. غير أنه كلا الجانبين قد وصفا باعتبارهما خطراً.

من مولخو إلى ريفلين

كتب يهوشوع رواية أخرى جيدة، من وجهة نظري، هي (مولخو) ١٩٨٧. أكرمه الله، مع حالة الحداد التي عاشها لدى موت أبيه، مع الإحساس بالذنب لتذكره الطويل لأصله، ومع اكتشاف الشرقيين في المجتمع الإسرائيلي، منذ انتخابات ١٩٨١. يقف مولخو في مركز الرواية، وهو سفارادي (٢) من القدس، يعيش في حيفا، وهو الآن أرمل. كل التمييزات لديه بين الخير والشر، بين «الأوروبي الإيجابي» (الموسيقى الكلاسيكية بالأساس)، وبين «الشرقي السلبي» (الموسيقى الصاخبة كمثال)، كل هذه التمييزات قد انصحت بعد موت الزوجة الإشكنازية (٣)، التي تعمل قاضية. يجول مولخو بين «أوروبا» (الكرمل الألماني وبرلين)، وبين إسرائيل الشرقية، ولا يجد مكانه. ثم في الكتاب دلائل كثيرة على عداة المؤلف للهوية الشرقية، وبشكل خاص عن طريق عيني المرأة المتوفاة «التي فرضت على مولخو استحماماً منتظماً على سبيل المثال». في مقابل هذه الرواية فرواية «العروس المطلقة» والمكتوبة بعدها بأكثر

الأب، عن طفولته في القدس الجديدة، عشية قيام الدولة، بين مجموعات الشبيبة (الإشكنازيم) والدراسة في ثانوية رصافيا (الإشكنازية) وبين المكان الذي جاء منه ولم يملك خياراً إلا التنكر له. إن أراد أن يصبح إسرائيلياً.

«السفاراديم القدامى، عجائز العالنة.. إلخ، لم يكونوا إلا جزءاً من كهاني ولم يكونوا الجزء الذي

يدعو للتعاطف إلى هذه الدرجة. كان لدي في سنوات الإعداد قبل إقامة الدولة أبطال آخرون، تعقيبتهم لساعات طويلة من نافذة بيتي في شارع الملك جورج، يتجولون بجوار سينما «تلثور» والهستدروت [...] لم يرتبطوا أبداً بأبي الذي كان يسير بعباته السوداء في شوارع القدس، وكنت ألتقي به أحياناً في الشارع أثناء سيري مع أصدقائي في «الثانوية العبرية»، كنت أراه مرتبكاً وخجولاً بعض الشيء» (أ. ب. يهوشوا «الحناط والجبل»)

ها هي النقطة الأكثر أهمية وجوهية في هذا المقال: تبدأ كراهية يهوشوا للعرب من موضع آخر، مبكر أكثر، تمت كتابته بعد موت أبيه، أبعد من أي إحساس بالنقد الممكن لكلامه هو، ولهذا فهو واضح ومباشر، هو يعرض فانتازيا عن القياس بين المنفى السفارادي والمنفى الإشكنازي، وهو النموذج الواضح الذي تقدمه الأيديولوجيا الصهيونية لكل أنواع اليهود:

«في النهاية لم أرغب في أن أصبح إشكنازي وإنما إسرائيلي، وكان هذا هدفاً أيديولوجياً جيداً، أخلاقياً وسليماً من جميع النواحي، غير أن هذا كان أيضاً - إن أردت أن أكون صريحاً تماماً مع

نفسي - مريحاً بشكل ما، بشكل خاص ليتيح لي أن أتميز عن موجات الهجرة من يهود العرب الذين جاءوا في بداية الخمسينيات بكل مشاكلهم».

بعد ذلك بحوالي ١٥ عاماً، إذا لم تغير الصيغة التي استعملها، في حوار أجري في مارس ٢٠٠٤ يحاول يهوشوا تطوير صيغة فيما يتعلق بالجرع غير القابل للمداواة، أي: الهوية السفارادية يشكو هو، رداً على أسئلة محاوره، من «الفرق» بين ما يطلبونه منه وبين ما يطلبونه من الأديب يزار سميلانسكي (الروسي). على سبيل المثال. «لا أحد يسأل يزار عن الماضي الروسي لعائلته أي أن هنا ثم افتراضاً مسبقاً بأنك إن كنت ابناً لأقلية ضعيفة فلا يجب عليك أن تتركها. عليك ألا تخونها. وأنا لا أقبل بهذا. منذ وعيت على نفسي، كان الليبدو الخاص بي موجهاً على الدوام للهوية الإسرائيلية» (ملحق هأرتس ١٩، ٣، ٢٠٠٤).

يصر يهوشوا أن يكتب مراراً وتكراراً عن هذا الألم فانتازيا تدور حول الهوية الإسرائيلية منزوعة الجذور، المحايدة، أو بدلاً من ذلك، عن ما يمكن أن يكتب أن يبدو التقيض المطلق: الهوية الأوروبية، التناقض الوحيد فيها هو بين اليهود وغير اليهود، أو بين اليهود في المنفى واليهود في إسرائيل، كل هذه التوترات كان ينبغي أن تنتج «الهوية الإسرائيلية» منعدمة الاختلافات.

يمر كل مشواره الثقافي عبر إنكار الحاجز بين الشرق والغرب الذي يمر داخل الشعب اليهودي. علينا أن نميز هذه النقطة المدحوضة المؤلمة، والتي وفقاً لها فالكيهان الإسرائيلي هو المكان الذي يخلع فيه الجميع هويتهم «السابقة» ويلبسون «هوية جديدة»، علينا أن نميز هذه النقطة باعتبارها نقطة الانطلاق لـ «آلام يهوشوا» حيث يحاول يهوشوا التأكيد هنا على: «لم أعتقد أنه أمامي أية مهمة خاصة ومسؤولية خاصة فيما يتصل بجماعتي الأصلية»، غير أنه بالتأكيد كان يعتقد أن أمامه «مهمة خاصة ومسؤولية خاصة»

تبدأ كراهية يهوشوا

للعرب من موضع

آخر، مبكر أكثر، تمت

كتابته بعد موت

أبيه، أبعد من أي

إحساس بالنقد

الممكن لكلامه هو،

ولهذا فهو واضح

ومباشر، هو يعرض

فانتازيا عن القياس

بين المنفى

السفارادي والمنفى

الإشكنازي، وهو

النموذج الواضح

الذي تقدمه

الأيديولوجيا

الصهيونية لكل

أنواع اليهود

أدعو للصهيونية» هذا ما يقوله يهوشوع في الواقع «باسم المصلحة العامة، وإذا سألتوني وماذا عن مصلحة الأقلية، أنا أكره الأقليات، لأنني لا أريد أن أكون أقلية». قبل أن يصل يهوشوع للجهة المفقودة لأمه بخمسة عشر عاماً، أوضح هذه الكلمات، هذا المنفى، بشكل أكثر تطوراً.

«أثناء طفولتنا ومرحلة نضجنا لم يكن كل الأبطال الذين عرضهم علينا [أبني] هم بالتحديد الريانيم السفارديم أو وجهاء الطائفة وإنما الموظفين اليهود الكبار في مكاتب حكومة الانتداب البريطاني حيث كان يعمل، مثقفو الجامعة العبرية، حيث أنهى دراسته المتوسطة في بداية العشرينيات، كان هؤلاء هم أحماءه الحقيقيين.. وكان يتحدث عنهم بتأثر» وبعد هذا على الفور يأتي التفسير المستند إلى السيرة الذاتية، التفسير الذي يمكنه أن يفسر لنا بشكل ما دور المرأة الأوروبية في «مولوخو» تلك التي تفرض عليه الاستحمام يومياً، وكذلك بشكل ما الزوجة القاضية في «العروس المطبقة» التي تفرض على زوجها الاستحمام قبل ممارسة الجنس. هكذا يقول في المقال ذي طابع السيرة الذاتية: «ليس من عجب في أنني ارتبطت بحب امرأة روسية لم تنجذب فحسب إلى الأدب والموسيقى الروسيين وإنما وجهتني كذلك كرادار دقيق صوب الخلفية الروسية لإمرأتي المستقبلية».

ها هي صدمة يهوشوع - وهي صدمة إسرائيليين كثيرين جداً في إسرائيل - مغطاة بغلافه اللغوي - الأدبي: تنكره (لذاته)، يتم طول الوقت عبر التمييز بين الشرق والغرب، وهو التمييز الذي يمر بإسرائيل، بين اليهود في إسرائيل، داخل الحياة الإسرائيلية. وكما قلنا، لأجل التعايش مع الصدمة، من خلال التماهي المطلق مع الأوامر الأيديولوجية للدولة، يماهي يهوشوع نفسه بالغرب، بل ويطلب من جميع اليهود الانتماء إلى الغرب، من خلال تصادم لا يتوقف مع الشرق، ليس فقط كنوع من «الدفاع عن الذات» ضد العرب، بل ومن خلال رغبة في إنتاج «هوية غربية».

فيما يتعلق بـ«جماعة الهدف» له. فكل ظهوره العام مشبع برسالة تتصل بجماعة الهدف. أي: الهوية الإسرائيلية، بجوهر الهوية الإشكنازية التي سوف تغطي على «الماضي المريك». انتبهوا للإثبات القادم للكيونة الجديدة، والتي تبدو غير شرقية وغير إشكنازية:

«لا أتحدث، لا أنا ولا أختي، اللهجة الشرقية. فيما يتحدثها أبي وأمي. إذا فكرت في هذا فسوف يكون هذا أمراً مذهلاً بما يكفي. طفل يبلغ سنة من عمره عليه أن يتبني اللهجة العامة، الإسرائيلية، وليس اللهجة الخاصة، الشرقية. مصدر هويته ليس هو العائلة والبيت وإنما الأغلبية، الأصدقاء والمدرسة. وهذا على المستوى الأولي تماماً. كان البيت نفسه يقول لي لا تكن مثل البيت، لكن مثل المدرسين، ولكن مثل الأطفال في الحقيقة، لا تكن كبايما وباماما».

هذا هو المستنقع الذي تنبت بداخله كراهية الذات لدى يهوشوع. لا تنفصل هي اللحظة عن التطورات الأيديولوجية التي تدور حوله.. ليس هو الوحيد الذي يجد في المشروع الصهيوني ملجأً غريباً من الأصل الشرقي، ليس هو الوحيد الذي يجد في كراهية العرب فرصة لـ«نسيان» الحاجز الإثني، الذي يمر بين اليهود، غير أنه على النقيض من الآخرين، فهو يجعل نفسه البوق الدعائي لعملية الإنكار. حتى في هذا الاقتباس، يلوح هو بـ«حدائث» وجوده، «منذ وعيت على نفسي»، بدلاً من فهم ما الذي يقف وراء اللهجة التي تبعد عن حضن الأم وعن لغتها وعن همداتها، وبدلاً من فهم الشكل الذي يتم فيه نفي الأطفال بشكل عام، بعيداً عن حديث آبائهم، وبمساعدة آبائهم، أو رغماً عن آبائهم، بدلاً من فهم أي شيء مما يحدث لدى من يجد ملجأً بعيداً جداً حتى عن بيت بابا، أسرة الأب، لصالح أب أكثر رمزية، بدلاً من محاولة فهم إن كان الكلام الإسرائيلي هو في الحقيقة (غير إشكنازي) و(غير سفارادي) على حد سواء. بدلاً من كل هذا يصعد يهوشوع أي نقد ويدافع عن نفسه، من خلال تنكر لأي إزعاج قليل الذوق. «أنا

في حوار أجري في مارس ٢٠٠٤ يقول يهوشوع «عاموس [عوز^٥] كان عليه أن يقوم بعمل درامي ضد التصحيحيين وأنا كان علي أن أقوم بعمل درامي ضد الشأن السفارادي وأوربان مع الهولوكست وحاييم بدير مع الدينيين. غير أن فعل

«التخلص من الماضي» كان موجوداً لدينا كلنا». هذه بالطبع بلاهة عظيمة. صحيح أن عاموس عوز ولد لعائلة يمينية، غير أنه نشأ في كيبوتس حولدا وعد من ضمن من أقاموا «من هابسود» وهي إحدى الكيبوتسات الأكثر ابتعاداً عن اليمين الإسرائيلي داخل حركة العمل، في أوائل الستينيات. وإن كان قد تبقى لدى عوز شيء ما «تصحيحي» فهو مرتبط في أساسه بصهيونيته وبأسلوب كتابته المثير للشفقة، وبحب «الفاجنري» «للظلمة»، غير أن مقارنة يهوشوع تجسد أفضل من أي شيء آخر فعل الإنكار: لدى يهوشوع بعد «تحول المرء إلى الإشكنازية» أمراً صامداً. أما لدى من يجري الحوار، أو لدى ممثلين آخرين للصهيونية فهو جزء من «إنكار التحول إلى الإشكنازية»، كأنما الحديث هو عن تنازل «الجميع» لصالح شيء ما أعظم. «العروس المطلقة» ليهوشوع

ود قصة عن الحب والظلمة» لعاموس عوز رأيا النور في وقت متقارب، كتب عوز ما هو بمثابة سيرة ذاتية، كانت بالطبع كذلك سيرة ذاتية للشعب اليهودي في إسرائيل وللصهيونية. كان ملكاً للشعب وكان الشعب ملكاً له، وبما لسعادة الجمهور الواسع الذي تمتع بمداخلة نفسه عن طريق

الترجسية العاموس عوزية. أثارت الرواية انفعالاً كبيراً. وجد الجميع أنفسهم فيها، وجدوا فيها علاقتهم أو علاقة الاستيطان بالهولوكست وعلاقتهم ببردشيسكي وعجنون، وكل هذا من خلال الإطار الترجسي للمتحيل، كم أن هذا لم يكن غريباً أثناء الانتفاضة. هل بمقدور يهوشوع كتابة سيرة ذاتية كذلك؟ لا. بالتحديد للأسباب التي تم تحليلها هنا. تضعه سيرته الذاتية قبالة «الأنا الكيبوتسي» أما عاموس عوز فهي تضعه بداخل «الأنا الكيبوتسي». هل يفتتح يهوشوع شعرية أخرى بسبب عدم قدرته تلك؟ هل هو مستعد لكتابة شيء ما لا يدعو للتصاميم الترجسية مع «الكاتب - الشعب»؟ ليس بإمكانه فعل هذا إلا عن طريق استبدال لفظه الشرقي برفيلين المستشرق، وبالطبع، عن طريق إظهار العدوانية تجاه الأقلية العربية.

أن تكون شرقياً في إسرائيل

في البدء لم يكن التقسيم إلى شرقيين وإشكنازيم تقسيماً ثقافياً، في البدء لم يكن تقسيماً إلى ثراء وفقر (على الرغم من أن الشرقيين تحولوا إلى أغلبية وسط اليهود الفقراء في البلاد، وتحولوا إلى أغلبية بين السجاء الجنائين في البلاد، وتحولوا إلى أغلبية بين البروليتاريا في البلاد)، ولم يكن تقسيماً على أساس اللون أو العرق (برغم تعبير «السود»). لم يكن التقسيم بين الشرقيين والغربيين تقسيماً يعتمد على شيء ما «طبيعي» أو «ثقافي». قبل أي شيء آخر، كان التقسيم سياسياً، أي: قامت به الدولة. لا يمكننا التفكير في هذا التقسيم قبل خلق الدولة اليهودية، وقبل تحقق الصهيونية في هذا الجزء من العالم، قلب الشرق الأوسط على الرغم من وجود يهود سفارديم ويهود إشكنازيم في البلاد قبل الصهيونية فلم يكن للعلاقات بينهم أي بعد قومي أو ثقافي أو علاقات تستند إلى «الماضي المشترك» أو «اللغة المشتركة»، بالكثير

كراهية الذات لدى

يهوشوع لا تنفصل

للحظة عن التطورات

الأيدولوجية التي

تدور حوله. ليس هو

الوحيد الذي يجد في

المشروع الصهيوني

ملجأً غريباً من الأصل

الشرقي، ليس هو

الوحيد الذي يجد في

كراهية العرب فرصة

لـ «نسيان» الحاجز

الإثني، الذي يمر بين

اليهود، غير أنه على

النقيض من الآخرين،

فهو يجعل نفسه

البوق الدعائي لعملية

الإنكار

أحد يسأل يزهار عن ماضيه الروسي، يصل هو إلى المكان الصحيح، غير أنه كعادة من يتنكرون لذاتهم، سرعان ما يهرب منه.

«الهوية الإسرائيلية» والتي يتحدث عنها يهوشوع بحماس جارف لهذا الحد، ليست موقعاً حديثاً، منقطع الصلة بالماضي أو بالأصل. هذا وهم كبير. بالمناسبة فأني همس إشكنازي معروف من نوع «غير أننا مريتنا نحن أيضاً بما مر به السفارديم» لن يكون مفيداً هنا. الإشكنازيم الذين جاءوا هنا لم يمروا بما مر به السفارديم. اجتاز الإشكنازيم هجرة عنيفة للغاية، بما فيها «المصهر»، بما فيها «إنكار المنفى»، بما فيها «التحديث» وتم إجبارهم في أكثر الحالات سوءاً على التحول إلى نوع جديد من اليهود. في مقابلهم فاليهود القادمون من البلدان العربية والإسلامية اجتازوا هجرتين: واحدة أعيد فيها تعريفهم باعتبارهم «شرقيين»، وفي ذات الوقت أجبروا على أن ينفصوا عن أنفسهم كونهم غير إشكنازيم لكي يصبحوا «إسرائيليين». حطم يهوشوع هذا الوهم في «مولوخو» مستخدماً شعرية عظيمة، يبيع يهوشوع هذا الوهم منذ «مولوخو» بدرجة أخذة في التعاظم من العجرفة.

لا يمكن التفكير في دولة إسرائيل دون التفكير في الحدود بين الشرق والغرب، والتي يحيشها كل الشرقيين وتتواجد هي في داخلهم، في المطالبات اليومية من قبل التوجه السائد في منظومة التعليم والإذاعة والتلفزيون. فتح هذا الجرح عبر شكاوى شرقية من التفرقة، عبر الفلوكور المقوض للثقافة السائدة، عبر الشتائم المعادية للإشكنازيم من النوع الأكثر رداءة، عبر آلاف القرارات الثقافية مثل «العودة للثقافة»، بشكل خاص بين الطبقات الشعبية وغير البرجوازية. عبر نوع معين من التوبة، أو عبر الحفاظ على «اللكنة الشرقية». غير أن هذا الجرح، دولة إسرائيل، يقوم بتعريف الشرقيين باعتبارهم أقلية، ليس بسبب تعدادهم بين السكان، وإنما بالتحديد بسبب الأشياء التي يشرحها

كانت توجد بينهم علاقات دينية ما، بل وكان هذا البعد إشكالياً من البدء.

في العملية المتواصلة من إقامة الدولة، منذ خلق «الاستيطان» وبشكل أقوى بعد الإقامة الرسمية للدولة في ١٩٤٨، ولد تصنيف «الشرقي». ليس هناك أي شيء «طبيعي» أو «ثقافي» يربط كل يهود اليمن بيهود مصر، بل ليس هناك شيء يربط كل يهود مصر بكل يهود العراق، ويهود ليبيا بيهود إيران، ما عدا الرابطة التي عقدتها الدولة بينهم لكونهم من بلدان عربية أو إسلامية، ولكون دولتهم يتم تعريفها باعتبارها دولة يهودية (أي تحارب ضد العرب أو الشرق). من يتم تعريفهم باعتبارهم شرقيين (طوائف الشرق) داخل هذا التجمع الحديث كانوا، حتى مجيئهم، وحتى تحولهم لـ«شرقيين»، جزءاً من المجتمع العربي، و/أو أقلية دينية داخل مجتمع مسلم، غير أنهم بوضوح لم يكونوا «شرقيين». في اللحظة التي وصلوا فيها إلى الدولة التي قامت بتعريفهم، في إطار خطاب استعماري قديم، أصبحوا شرقيين، أي جزءاً من التقسيم السائد في العالم الغربي منذ النهضة: الشرق والإسلام في مقابل الغرب (والمسيحية). بكلمات أوضح: منذ أن وضعت الدولة و/أو الصهيونية أمام كل اليهود تحدي القومية، أن يتحولوا من أصحاب ديانة إلى أمة، اضطروا اليهود الذين جاءوا من البلدان الآسيوية والأفريقية - سواء كان هذا قد تم عن طريق الإيجار أو الإغواء، بإرادتهم أو لأنه لم يكن لديهم خيار آخر أو حتى في إطار حماس مسيحياني - أن يهاجروا هجرة مزدوجة: من ناحية عليهم التحول لـ«شرقيين»، أي أن يتلقوا سمة مشتركة وهي أنهم «غير إشكنازيم»، وبشكل فوري من ناحية أخرى، وفي نفس العملية، عليهم التنازل لأصلهم وأن يكونوا جزءاً من «الهوية الإسرائيلية»، أي أن يتلقوا هوية جديدة، مناقضة تماماً لما كان ينتمي لماضيهم، عندما يشكو يهوشوع: «إن كنت أنت بولندياً لا يطلبون منك إخلاصاً للهوية البولندية. لا

الليكود. أي أن كراهيته للعرب لا تقتضيه مع كراهية قراءه الإشكنازيم للعرب. هم يكرهون العرب كجزء من الكراهية الاستعمارية لأصحاب الأرض أما هو فيكره العرب كابن أقلية يكره أقلية أخرى. في المحصلة فالكراهية الشرقية لعرب إسرائيل هي كراهية أقلية مضطرة أن تصبح «غير شرقية» أو أن تصبح «إسرائيلية»، أو «غير عربية». منذ كتب «مولخو» قام يهوشوا بكل جهده لأجل نقل الحدود التي تمر داخل الإسرائيلي غير - الإشكنازي، مولخو خاصته، إلى أماكن أخرى، حتى يصيح اليهود الشرقيون في عالمه المتخيل «غربيين». «مار ماني» هو محاولة بيولوجية كتلك (مؤداه أن اليهود كانوا دوماً «خليطاً» من الإشكنازيم والشرقيين، غير أن الناتج النهائي كان غريباً). «الرحلة إلى اكنتمال الألف» هي محاولة «ثقافية» (مؤداه أن اليهود ابتعدوا عن الشرق منذ ألف سنة، مع تقبل التحريم الأوروبي الحديث لتعدد الزوجات، على خلاف المسلمين، وهكذا بني على خلفية باريس خلفية مشابهة، غير تاريخية بامتياز، للتحالف بين المسيحيين واليهود الذين يتمتعون بزوجية واحدة ضد الشرقيين المؤمنين بتعدد الأزواج، أي العرب).

بعد موت عرفات، وفي حوار مع time out قال يهوشوا: «عرفات رمز للجائنين ولحق العودة. كان شخصاً كابوسياً، قائداً بلا أي قوة فعلية، بلا شرطة ولا منظومة قمع، كان يحكم بحكم سلطته الروحية.. فقط كابوس للجاي الأثلي الذي أدخل شعبه فيه.. هل تتذكرون لقاءه مع ليانة بدر؟ هل تتذكرون استخدام عرفات كأنما هو زعيم يملك الشرطة ويحظى باحترام في العالم واعتراف برئاسته؟ قومية يهوشوا هي خلاصة القومية الإسرائيلية. فقط بداخلها يشعر وكأنه في بيته، كأنما هو صاحب سلطة. كمتحدث مرتفع الصوت. إنها القومية التي عرفتها أوروبا في القرن التاسع عشر في وسطها وشرقها. ليست قومية المدنية أو قومية «الارتباط بالأرض» وإنما قومية

يهوشوا بشكل بديع لهذه الدرجة في حوار معه، عندما يعلل «الكبت الإيجابي»: «لأن الشرقيين دوماً عليهم أن يحافظوا على مستوى عال من الحياة. «عصرنة»، يستن، موسيقى كلاسيكية، التطوع في الوحدة القتالية، التفوق في الدراسة.

نوح الليكود، مثل أحزاب أخرى تنغذى على الكراهية، في إعطاء جموع الشرقيين في الطبقات الشعبية حدوداً واضحة أكثر مما أعطاهم حزب مباي أو حركة العمل: الحدود بين الشرق والغرب تمر بين اليهود والعرب. صحيح أن هذا بالتحديد هو ما فعله حزب مباي (التعبير الأكثر رمزية لهذا هو توطين آلاف المهاجرين اليهود القادمين من البلدان العربية، بعد ١٩٤٨، في أحياء وقرى تم تطهيرها للتو من أصحابها الفلسطينيين وبالقرب من خط المواجهة القادمة)، غير أن الليكود متحور من «شرقنة» المهاجرين، أي من وصفهم باعتبارهم شرقيين، فحزب مباي قد أتى بهم إلى هنا، مباي قد نفذت عملية «العصرنة». حاول مباي تخريبهم، أي تحويلهم إلى شرقيين داخل الدولة اليهودية الغربية في العملية البنائية الموصوفة أعلاه. منحهم الليكود، من خلال هذه الصيغة اليمينية الشعبية للتاريخ، إمكانية الهرب من شرقيتهم، وإن يكونوا «إسرائيليين»، أي أن يكرهوا العرب. كان حزب مباي هو «الدولة» في هذا البناء، أي الجزء الموجه بين الشرق والغرب. وبهذا المفهوم فقد كان الليكود هو «شعب إسرائيل»، أو الدولة الجديدة، والتي سوف يقيمها يوماً ما، بعد أن يتخلص من العرب، أو من «النخب»، أو من كليهما. هذا هو المسيح الذي يستعد الليكود لبيعه لناخبيه اليوساء، مع تدمير دولة المعونة الاجتماعية في نفس الوقت. طالما تعمق الصراع مع العرب إلى نقطة اللاعودة، توغل الشرق العربي شرقاً، ويستطيع اليهود، كلهم، أن يجدوا أنفسهم في أقصى الغرب.

حتى من هذه الناحية لا يختلف يهوشوا عن

«صلة الدم». هو تلميز مخلص لهذه القومية، مثل أغلب الصهيونيين. في حوار مع «جيه روزايم بوست» بعد انتخابات ٢٠٠٣ مباشرة، أكد يهوشوا «اليهود في الشتات هم استثناء. أما الأمر الحقيقي فيوجد هنا [في إسرائيل] حقاً. من هي هنا أرذنت أمام دان حالوتس؟ ومن هو ناعوم تشومسكي، بريمو ليفي، جاك دريدا، والخاص سولوفيتشيك؟ بخلاف سخريتنا ورغم بلاغته، ليس لدى يهوشوا إلا جدل بن جوربونستي مع جهود المنفى في تنافس حول من الأحق بامتلاك «الروح اليهودية»، تنافس يسعى لسلب الشرعية عن الحياة اليهودية خارج إسرائيل. لدى يهوشوا طاقة جبارة في تجسيم هذه الفجوة، «فليتأتوا جميعاً هنا، وليكونوا جزءاً من هذا المكان الذي ننسأوى فيه معهم». لا يستطيع هو احتمال فكرة أن يكون شخصاً ما من الشعب اليهودي، شخص ما من الفيسفا، الكبرة للتاريخ اليهودي، لا تزال غالبية طاقته فاعلة «في الخارج»، وليس بالعبرية بالتحديد، ويظل «في الخارج»، أي خارج متناول يد «مصور» التجنيس، أي الهوية الإسرائيلية، والتي أرسلته أمه لها، حتى يذوب فيها. حاجسه هو الخوف أن من يبقى شخص ما من خارج التاريخ الإسرائيلي على التقسيم إلى «كل أنواع اليهود» بكامل قوته، حيث سيظهر مجدداً التهديد: اليهود «الغربيون» واليهود «غير الغربيين». ليس هناك منفي يهودي جدي في الشرق، المنفى الذي تبقى هو «البقية الغربية»، وهي بالتحديد الخطر الذي يكتنف «الهوية». باختصار، الخطر الذي يكتنف الهوية الإسرائيلية لا يأتي فحسب من «الشرق العربي»، وإنما كذلك من «الغرب اليهودي». كلاهما يذكر يهوشوا بالمكان الذي جاء منه. هو يكره المكان الذي جاء منه، هو يكره الشرق. ينبغي تصفية الشرق بواسطة الغرب، الغرب العام، العالمي، الحديث، المسيحي، ونحن نشركه بلغتنا القومية الواحدة، بالموسيقى الكلاسيكية (موتيف متكرر في رواياته). لذا، فأكثر من أي شيء، يحتاج يهوشوا إلى الجدار الفاصل، حيث «الفصل» فقط – أي رسم خط

واضح بين «الخارج» و«الداخل» – يمنحه شعوراً بأنه الآن قد خلقت «هوية موحدة». من يجهد لقراءة «العروس المعلقة» سجد المستشرق ريفلين يثرثر بفرضية فاسدة عن الحرب الأهلية في الجزائر، والتي يبدو أنها اندلعت بسبب «خليط اللغات» (لأجل دعم مزاعمه، كشف يهوشوا عن أنه استقى الفرضية الأكاديمية المختلفة من مقال فعلي ما لصحفي جزائري، اهتم بـ«وحدة اللغة»). مكنت هذه الرواية العنصرية يهوشوا من الخروج النهائي من الروايات. هنا نقل الحدود إلى موضعها «النهائي»، بنفس العنف الذي يتحدث به عن الانفصال عن غزة: الشرق هو الفلسطيني، واليهودي إسرائيلي وجزءاً من الغرب. غير مولخو أصله إلى ريفلين (و تحول من شرقي إلى مستشرق) ما كان يمر سابقاً بداخل مولخو يمر الآن بين إسرائيل وفلسطين، ويشمل الإسرائيليين، باسم الفصل الاستشراقي بين «ثقافة الشرق» (في «العروس المطلق» توصف هذه الثقافة كأنها شيء ما متخلف ومثير للسخرية في هيئة مغنية تفقد وعيها وفي صورة مسابقة مضحكة في الغناء تدور في رام الله)، وبين ثقافتنا (الموسيقى الكلاسيكية). «لن أكون راعياً في معرفة أسمائهم أبداً» مثل الشتيمة اليهودية الأكثر إهانة: «فليمح اسمهم».

الهوامش

- ١) لجنة أقيمت للتحقيق في مقتل عشرة مواطنين من عرب إسرائيل أثناء مظاهرة أقيمت تضامناً مع انتفاضة الفلسطينيين في سبتمبر ٢٠٠٠
- ٢) اليهود القادمون من الدول العربية يطلق عليهم في إسرائيل «المغاربة» في مقابل اليهود الأتيين من دول أوروبية والذين يطلق عليهم «إكشانز» ويعاني المغاربة في الغالب من التفرقة العنصرية ضدهم في إسرائيل من حيث تدني نوعية وظائفهم والنظر إليهم باستعلاء من اليهود الغربيين
- ٣) اليهود القادمين من بلدان أوروبية
- ٤) إشارة إلى عنوان رواية «يهوشوا» «مار ماني» أو «السيد ماني»
- ٥) كاتب إسرائيلي معاصر شهير، من أعماله «ميخائيلي»، و«بلان ابن اوري» و«فصحة عن الحب والظلمة»
- ٦) شاعر يهودي ينتمي لأوائل القرن الماضي، من رواد حركة التنوير اليهودي، الهسكالا، في أوروبا
- ٧) يوسف عنجوني، كاتب إسرائيلي حائز على جائزة نوبل.

• عن دورية «ميخايعام» الإسرائيلية الراديكالية

ثروة تبجر في الكشف عن هواجس الأديبين والتحامهما بقضايا الأمة المصيرية رسائل الشاعر القروي إلى عيسى الناعوري

تيسير النجار*

عيسى الناعوري وعلاقته بأدباء المهجر

بدأت صلة الأديب الأردني الراحل عيسى الناعوري بالأدب المهجري منذ عام ١٩٤٦، وكانت اتصالاته مباشرة بالمراسلة وكان اعتماده بعدئذ في جميع ما كتبه عن الأدب المهجري، على هذه الرسائل، وعلى ما كان يبعث به المهجريون إليه من مؤلفاتهم.

ولقد اجتمع لدى الناعوري من أعمال المهجرين مكتبة جيدة، شغلت مكتبته، كما واجتمعت لدى الناعوري ما يزيد على (٤٥٠) اربعمئة وخمسين رسالة، وتعد هذه الرسائل ثروة أدبية نفيسة، أما مكتبة الناعوري فقد كانت أغنى مكتبة مهجرية اجتمعت في مكان واحد، وما يؤكد ذلك ما قاله الشاعر جورج صيدح حين زار الأديب الناعوري عام ١٩٥٧، فلم يصدق ان كل هذه الكتب من أعمال المهجرين «كما يصف الناعوري في إحدى مقالاته» في عام رحيله ١٩٨٥.

* كاتب من الأردن

من رسائل المهجريين ومؤلفاتهم استطاع الناعوري أن يكتب كتابه الشهير «أدب المهجر» في (٨٢٨) صفحة من القطع الكبير، وقد أعيد طبعه ثلاث مرات في دار المعارف في القاهرة، ثم تم تزوير الطبعة الثالثة منه على الأوفست في طبعات جمّة.

أكثر ما توطدت به صلة الناعوري مع المهجريين، كانت مع الشاعر إلياس فرحات، فقد بلغ عدد رسائله إلى الناعوري ومثلها عدد رسائل الناعوري إليه (١٢١) مائة وأحدى وعشرين رسالة، وبعض هذه الرسائل مفقودة، وبقي ذلك من المراسلات مراسلات الناعوري مع الشاعر جورج صيدح، وبلغ عدد الرسائل ما يزيد على (٧٠) سبعين رسالة، ولكن من المؤسف أن علاقة الناعوري وصلته بصيدح وفرحات، قد انتهت إلى القطيعة في المرحلة الأخيرة من عمره، أما سبب القطيعة كما يصف الناعوري في مقالته «مع رسائل المهجريين»: «أما سبب القطيعة بيني وبين فرحات والقروي، انهما، في أخرج الظروف التي مرّ بها الأردن، لم يتورعا عن نظم الشعر في شتمه، حين كانت إذاعة «صوت العرب»، وصحافة مصر تشن عليه الحملات المسعورة، فوقفا إلي جانبيهما في هذه الحملة، ولم يسي إليهما الأردن قط، فرأيت أن الدرب قد افتترقت بيني وبينهما، فانقطعت عن مراسلتهما وقوفاً مع بلدي، ولم أعد أجيب على رسائل فرحات التي استمرت متقطعة متباعدة إلى عام ١٩٧٣. وقد جاء فرحات والقروي إلى الشرق عام ١٩٥٩، وأقاما في سورية ولبنان ومصر، وشبعا من حفلات التكريم التي أقيمت لهما في كل مكان طوال سنة كاملة، فلم أحاول أن اذهب للسلام عليهما، على الرغم من الحاج فرحات المتواصل في رسائله للقاء في دمشق أو بيروت. وأما القروي فقد عاد بعد ذلك من جديد إلى الشرق، وأقام نهائياً في ضيعته (البربارة) في لبنان، وراح ينتقل بين بيروت، ودمشق حتى وفاته في أواخر عام ١٩٨٤، ولم أحاول قط أن اذهب للقائه».

وحول سبب الجفاء بين جورج صيدح وبين الناعوري فيحدثها الناعوري بقوله: «قد باداني صيدح، بعكس ما وقع بيني وبين فرحات والقروي، والسبب هو أنني لم أنتبه لخصاسية الشيخوخة عند صيدح، فقد كتبت في الطبعة الثالثة من كتابي «أدب المهجر» أقول أن شعره - مثل شعر القروي وفرحات وغيرهما - قد شاخ، وصار في العدة الأخيرة يميل إلى العنترية والخطابية، وفقد زهوته الماضية»، ويصف تلك الإساءة الناعوري بقوله: «لكن وصف» صيدح في شعره الأخير (بالعنترية) أغضبني عليّ فراح يشتر ثورته عليّ شعراً ونثراً ورسائل، يبعث بها إلي هنا وهناك: إلى الأصدقاء والمجلات والجرائد المشرقية والمهجرية»، وفي عدد من رسائل صيدح إلى عدنان الخطيب، ومحمد عبد الغني حسن، وإلى عبد الله يوركي الحلاق... وغيرهم ما يؤكد غضب صيدح من الناعوري.

ولنعد إلى رسائل المهجريين: إذ تجيء مراسلات الناعوري مع الشاعر القروي رشيد سليم خوري وقد بلغت (٢٢) اثنتي عشرة رسالة، من الأهمية إذ إن هؤلاء الشعراء المهجريين الثلاثة الكبار كانوا من أحب الشعراء المهجريين إلى الناعوري وأقربهم إليه أما الرابع بعد القروي وفرحات وصيدح التي طالت مراسلاته مع الناعوري فهو الشاعر جورج كعدي، إذ لدى الناعوري منه (٤٨) ثمان وأربعين رسالة، ثم يأتي الشاعر نعمة الحاج من الولايات المتحدة الأمريكية، ولدى الناعوري منه (٢١) إحدى وعشرون رسالة ثم راجي الظاهر، صاحب جريدة البيان في نيويورك، وقد كان الناعوري مراسلها في فترة ما، وعدد رسائله (١٨) ثمان عشرة رسالة، ثم مراسلاته مع الشاعر أحمد زكي أبو شادي، ولدى الناعوري منه أكثر من (١٧) سبع عشرة رسالة، ثم الشاعر إلياس قنصل، من الأرجنتين (١٥) خمس عشرة رسالة، فالكاكيت جبران مسوَّح من الأرجنتين (١١) إحدى عشرة

ثاني رئيس للعصبة، بعد رئيسها الأول الشاعر ميشال معلوف: وكان رئيسها الثالث والأخير الشاعر شفيق معلوف. فردّ عليه القروي في رسالته يقول إنه قد دفع برسالته «ثاني يوم وصولها» إلى رفيقه في العصبة الأستاذ نظير زيتون، أحد أمناء العصبة. وفعلاً كان نظير عند الأمل به: فقد كتب إليه تقريراً طويلاً عن العصبة الأندلسية، وأدبائها، وأدب المهجر البرازيلي. واستفاد كثيراً من تقريره، ومن الأسماء الواردة فيه: ثم نشرها الناعوري بعدئذ في العدد الثاني عشر والأخير من مجلته «القلم الجديد» المخصّص برمته للأدب المهجري:

وقد صدر في مطلع شهر اغسطس (آب) عام ١٩٥٣. يقول القروي في رسالته: «وقد اخترت لكم نموذجين فقط من شعري الذي لم يجمع بعد في كتاب مطبوع: أحدهما يرمز إلى أدبي من الناحية الاجتماعية الإنسانية، والآخر إلى أدبي القومي - وهو آخر ما نظمت في موضوعه - وقد طبع على حدة، ونشر في كراس باسم «اللاميات الثلاث»، ليصرف ريعه على تعزيز قوة الدفاع العملي عن فلسطين. وقد بعنا منه ثلاثمائة نسخة، راعت مائتين وخمسين ليرة انكليزية، قدمناها منذ شهرين، وجاءنا العلم بوصولها».

و«اللاميات الثلاث» هي ثلاث قصائد تبادلهما القروي مع الأمير شكيب أرسلان: وقد طبعها عام ١٩٤٧.

وكان مع رسالته قد أرسل إلى القروي نسختين من مجلة كانت تصدر عن دائرة المطبوعات في القدس باسم «المنتدى»، واحدة للقروي وواحدة لرفيقه الهاس فرحات، الذي لم يكن يعرف عنوانه آنذاك، وقد طلب إلى القروي أن يتفَضَّل بذكر عنوانه له. وكان في المجلة مقال للأديب عيسى الناعوري في موضوع الأدب المهجري. لقد كانت المجلة رسمية: وقد بُدِّل اسمها فيما بعد من «المنتدى» إلى «القافلة». ويجدو أن المجلة قد أثارت اهتمام القروي، فأضاف في رسالته يقول:

«قرأت ما بعثتم به إليّ من أعداد مجلة «المنتدى»

رسالة، ثم الشاعر شكر الله الجر، من البرازيل ولدى الناعوري منه عشر رسائل، ومن ثم الشاعر زكي فنصل، شقيق الياس قنصل، ولدى الناعوري منه (١٠) عشر رسائل، وشفيق معلوف (٨) ثماني رسائل، وشقيقه رياض معلوف (٩) تسع رسائل. ثم يأتي الشاعر إيليا أبو ماضي وعدّ رسالته (٨) ثماني رسائل. والباقيون يتراوح عدّ رسائل كلٍّ منهم ما بين رسالة واحدة وثلاث رسائل وعدّهم خمسة عشر أديباً وشاعراً، من كلِّ أطراف المهجر الأمريكية.

إن رسائل هؤلاء المهجرين جميعهم أصبحت

**إن رسائل هؤلاء
المهجرين جميعهم
أصبحت تعتبر
مراجع كبيرة
الأهمية للدارسين**

**والباحثين في الأدب
المهجري، وهي غنية
بما فيها من
معلومات أدبية
وتاريخية ووطنية.**

رسائل القروي إلى الناعوري

في عام ١٩٤٦ بدأت صلة الناعوري بالأدب المهجري، عن طريق جبران خليل جبران في قصته الطويلة (الأجنحة المتكسرة) وإيليا أبي ماضي في ديوانه (الجدول). وكانت صلته بهما سعيدة: فقد أحب قصّة جبران وشعر أبي ماضي. وبدأ الدرب نحو معرفة أدياء المهجر وأديبهم، وكلّما عرف واحداً منهم، دلّه على الآخر.

وفي أوائل عام ١٩٤٧ كان عيسى الناعوري يعمل مدرّساً في كُتَيْة «تيرسانتا»، في القدس - وحينها كتب أول رسالة إلى الشاعر القروي، رشيد سليم خوري. لا تاريخ معين للرسالة تماماً، ولكنّه كان خلال شهر ابريل (نيسان) من ذلك العام. وأول رسالة تلقاها منه كان تاريخها ١٢/٥/١٩٤٧.

كان في رسالته قد طلب إليه أن يزوّده بنهضة عن الأدب المهجري الجنوبي، وعلى الأخصّ أدب (العصبة الأندلسية) في البرازيل: فقد كان القروي

التي شاققتني أبحاثها، وسرّني مظهرها. وأرسلت إلى رفيقي فرحات ما خصّه عنها؛ وهذا عنوانه إذا شتمت مراسلته - ودون في الرسالة عنوان فرحات - ثم تابع قائلاً: «وقد لاحظت أنّه محظور عليكم التّدخل في السياسة؛ وإلاّ فكيف تفسر خلو مجلة تصدر عن فلسطين من أثر لقضيتها التي ملأت الدنيا؟ اللهم إن كنّا ظالمين فأنذرنّا، وإن كنّا مظلومين فانصرنّا».

وطبيعي أن القروي ما كان ليقول هذا الكلام، ويتساءل هذا التساؤل، لو كان يعلم أن المجلة كانت تصدر عن دائرة رسمية عن دوائر حكومة الانتداب البريطاني.

هذه كانت أول رسالة تلقاها من القروي؟ ثم توالى المراسلات بينهما. وكان قد أذاع الناعوري حلقة إذاعية في القدس عن القروي، وأرسل إليه بواسطة الشاعر فرحات نسخة مخطوطة منه، دون عليها تاريخ إذاعته. فجاء كتاب منه بتاريخ ١٩٤٨/١٢/٢٢، وصل إليه في الحصن، شمالي الأردن، حيث كان قد انتقل يعمل معلماً في مدرسة اللاتين الثانوية فيها. وبعض ما جاء في الرسالة قول الشاعر القروي:

«أخي الأستاذ الناعوري، دام برّه وفضله - تناولت إذاعتكم القيمة المرفقة برسالتكم على يد أخي ورفيقي فرحات. أسأل المولى أن يقدّرني على إيفائكم، ولو بعض هذا الدين الأدبي الذي تركت فوائده على أخيك مع أي لا أرتاب في أنكم في كلّ إذاعتكم الأدبية لا ترمون إلّا إلى خدمة الفن، إرضاء لروح النقد النزيه الذي تتحلّى به ثقافتكم». ثم يختم الرسالة مهنيّاً بعيد الميلاد، وداعياً للناعوري «بكمال الصحة، وأطوار النجاح، وللأمة العربية الخالدة بزوال الغمة، وبالنصر القريب المبين، إن شاء الله».

وكان الناعوري قد نشر عنه مقالاً في جريدة (النسر)، التي كان يصدرها في عمان الحامي الأستاذ صبحي جلال القطب، وذكر في رسالته أنه

أرسل إليه الأعداد التي نُشر فيها المقال. فهو في نهاية رسالته يسأل عن موعد وصول هذه الأعداد ولكن أعداد «النسر» تلكأت في الطريق طويلاً جداً، ووصلت إلى القروي بعد أكثر من عام من تاريخ إرسالها. فكتب للناعوري بتاريخ ١٩٤٩/٣/١٠ يقول:

«اليوم تسلّمت أعداد جريدة (النسر) التي أنبأتني بها في كتاب سابق - أي بعد عام ونيف من إرسالها - وكم للبريد مثلها من خارقة! - وقد قرأت إذاعتك اللطيفة عن قصيدتي الربيع الأخير، فدلّنتني - كغيرها من سوابقها - على حسن تذوّق للشعر، واستشفاف لمعانيه، ويصر حديد بمرامي الخيال».

وقصيدة «الربيع الأخير» هذه كان الناعوري قد أطلع عليها لأول مرّة في عدد قديم من أعداد مجلة «المقتطف» المصرية، كما يشير الناعوري بأنه قد أعجب بها إعجاباً شديداً. ويستهل الشاعر هذه القصيدة قائلاً:

«لمياء هذا جبين الفجر قد سفرا
وموسم الحبّ عنّا مزعم سفرا
وأضيق الناس من يمضي الشباب ولا
يقضي من الحبّ في أيامه وطرا
طيري تنقّر مع الأسراب في فرص
إن طرن لن تجدي حبّاً ولا شعرا
عيب علينا نكون البلبلين ولا
نشارك الطير في أعيادها سحرا
غداً نذوب إلى الأعناب من ظمأ
ونهبط الكرم لا نلقى لها أثرا»

والقصيدة تقع في مائة وثلاثة أبيات، بقافية واحدة «رائية»، ولكنّها - على طولها ووحدة قافيتها - متحف يعجّ بصنوف من أجود أنواع الشعر الوصفيّ، والغزليّ، والقوميّ، والإنسانيّ كما يصف الناعوري. وكان قد جاء في إحدى رسائل الناعوري إلى القروي، بتاريخ ١٨ (أبريل) نيسان ١٩٥٠ - أنه قد أذاع حديثه عنها من إذاعة القدس

عام ١٩٤٧؛ وسمعا الأديب الشاعر عصام حداد، مدير البرامج الثقافية في إذاعة القدس آنذاك، وليثمة إعجابه بها سجلها على أسطوانة، وأعاد إذاعتها من القدس مراراً. وحين انتقل عصام بعد ذلك إلى العمل في إذاعة دمشق، أنادعها من هناك مراراً كذلك. وقد أحب الناعوري أن يخبر القروي بهذا، ليدخل السرور إلى نفسه.

وتلقى الناعوري رسالة من القروي تاريخها ١٩٥٠/١/١٠، يستهلها بقوله: «وأنّي مدين لأديك بكثير من الجميل، وأنّي لألمح على ما تخط يمينك في عاطفة صديق، بالرغم مما يبدو من تحفظك، وكبحك لجماع القلم. وأنّي مقيم عذر في ما توجهه عليك الحكمة، في زمان غفّ فيه فوضى النقد».

كان الناعوري آنذاك يعمل في إدارة مدارس الاتحاد الكاثوليكي، وكان مقر الإدارة قرب المستشفى الإيطالي في عمان، وكان بريد الإدارة يأتي عن طريق المستشفى، وكذلك بريد الناعوري، حين لم يكن للناعوري صندوق بريد. ولذلك يتساءل القروي في رسالته عن سبب هذا العنوان، ويقول «أرجو أن تكون معافي، وألاً يمكّ الضر». ثم يهنئه بالعام الجديد، راجياً أن: «يكون هذا العام الجديد فاتحة خير عليك، وعلى الأمة العربية التي تحتاز اليوم أكبر محنة عرفها تاريخها القديم والحديث».

رسالة القروي هذه قطعت في البريد مدة طويلة، ووصلت للناعوري في ١٩٥٠/٣/٣٠، أي بعد شهرين كاملين تقريباً من تاريخها. وكان ردّ الناعوري عليها بتاريخ ١٩٥٠/٤/١٨.

وفي ذلك الحين كان الناعوري يعدّ كتاباً في تاريخ الأدب العربي المعاصر للمدارس، بعنوان «الجديد في الأدب العربي»، أراد الناعوري فيه أن يدرس الطالب - أول ما يدرس - الأدب الحديث، لأنه أسهل وأقرب إلى نفوس الطلاب مع البداية بدراسة الأدب الجاهلي، ويستطيع الطالب أن يفهمه دون

صعوبة، ويحسّ بوجود أصحابه من حوله، وفي بيئته. ولأول مرة يدخل الأدب المهجري في كتاب مدرسيّ إذ اختار من أصحابه ثلاثة من النافرين، هم: جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وأمين الريحاني؛ وثلاثة من الشعراء هم: أبو ماضي، والشاعر القروي، وفوزي معلوف، مع نماذج من أدب كلّ منهم.

ولقد أخبر الناعوري القروي بذلك في رسالته، وطلب منه صورة جديدة له لتظهر في الكتاب مع ما كتبه عنه، وما اختاره من شعره. ولكنّه انتظر ولم تحصل الصورة. وصدر الكتاب وأعدى إليه نسخة عنه. وجاءته رسالة منه تاريخها ١٩٥٠/٩/٣٠، يستهلها وفيها:

«أخي عيسى - وصلّتي هديتك الثمينة «الجديد في الأدب العربي»، فشاقني أسلوبك، وأعجبني غايته النبيلة من وضع الكتاب. وإنّي لشاكر لك رأيك الجميل في شعر أخيك، وما أضفيت عليه من المدح والتعظيم في أكثر من مناسبة وقصد». ثم ينبّه إلى عدد من أخطاء الطباعة وردت في الكتاب.

وكانت رسالة القروي التالية بتاريخ ١٩٥٠/١١/٢٢، ويستهلها بقوله:

«أخي عزيزي عيسى - كان بوذي أن أجابك حال تسلم رسالتك، لولا سفرة مستعجلة، عدت عنها - لسوء الحظ - محمولاً في سفارة إسعاف مدى ست ساعات، لداء أصابني وهذ حياتي. وأنا الآن أكتب إليك من السرير، بعد إن نهقت، والحمد لله، وعدت أقضي حقوق الإخوان واحداً واحداً».

بعد هذه الرسالة صارت الشكوى من المرض والضعف تردّد في رسائل القروي، وصار يتبرّم بالشوخة، ويرى أمامه شبح النهاية القريبة. ولكنّها، في الواقع، لم تكن قريبة، فقد عاش القروي بعد ذلك أربعة وثلاثين عاماً، حتى قضى أجله في السابعة والتسعين من عمره.

ومع الرسالة بعث القروي قصيدة عنوانها «تسبيحة الحب»، وقال: «إنّي مرسل لمطالعتك

تريدون الشكائم والقيودا

لَحْزَ لا يريكمو عبيدا

ولا يرضى لكم ذلاً وخسفا

ويختم هذه الخماسيات الجميلة بالخماسية
التالية:

عدوي قف على درج الماء

وطالع بعض آيات السماء

فان لم يُشَفِّ قلبك من عدائي

فانك جاهل أنفي وياني

ومن تسبيحتي لم تنلُ حرفا

وبتاريخ ١٢/١٢/١٩٥٠ أجاب الناعوري على

رسالة القروي برسالة قال فيها:

«أخي رشيد - بين يدي كتابك الأخير المؤرخ
١٩٥٠/١١/٢٢، والذي حمل إلى نبأ السفرة
المشؤومة التي عدت منها محمولاً في سيرة
إسعاف، ثم نبأ إهلاكك من المرض. ولقد سررت
كثيراً لشفاك بقدر ما ألمني مرضك. فالحمد لله
على سلامتك، ومثلك الله بالصحة التامة، لتظل
بلبلا يغرّد للعروبة ألحان الوطنية الصادقة
والإخلاص الصحيح».

أما قصيدته «تسبيحة الحب» فقد قال عنها في
الرسالة أنه: «طبعت منها بضع نسخ على الألة
الكاتبة، وقد وضعت إحدى النسخ في غلاف تمهيدا
لإرسالها إلى مجلة «الأديب» في بيروت، وسأدفع
نسخة ثانية منها إلى مجلة نصف شهرية تصدر
في عمان كانت طلبتها مني مساء أمس. وقد أرسل
نسخة أو نسفاً أخرى إلى مجلات وجرائد سواها
فالقصيد انسانية في روحها أكثر مما هي وطنية،
وهذا الشعر الإنساني يهزّ الروح هزّاً، أو يهددها
على أنغامه الرقيقة المؤثرة».

ثم حدّث القروي عن الطبعة الثانية عن كتابه
«الجديد في الأدب العربي». وكان قد تأخر القروي
في الردّ. وفي ١٩٥١/٢/٢٨، عاد فكتب إليه
الناعوري من جديد، وأرسل إليه مع الرسالة

بقصيدتي «تسبيحة الحب» التي لا أدري إن كان
سبق لك الاطلاع عليها، فإن معظم شعري لا يزال
مبعثراً في المجلات والصحف، ينتظر الجمع في
ديوان... اخترتها لك لأنها تبين ناحية من شعر
أخيك تقابل ما عُرف به في باب الحماسة. ولي من
هذا النوع أكثر من قصيدة، ولكنني أحسب
«تسبيحة الحب» أفضلهن».

القصيدة خماسية، وتقع في ثماني عشرة خماسية.
ويقول القروي في ذيل الصفحة الأولى منها ما
يلي: «نظمها سنة ١٩٢٣، بعد أن تولت حملات
بعض مواطنيه الاحتلاليين عليه كلما نفث قصيدة
من قصائده الاستقلالية المثيرة». أما تحت العنوان
«تسبيحة الحب» فقد كتب: «من «ديوان القروي»
المعدّ للطبع - باب الأوامير».

وفي ما يلي مقاطع من هذه القصيدة الملأى
بالعنفوان والتحدّي، ومع العنفوان والتحدّي
المحبّة والسلام والصفح:

«ساجرف بغضنكم بالحبّ جرفا

وأنسف غيظكم بالحلم نسفا

وأنهلنكم رحيق الصفح صرفا

وأطفئ فيكم ما ليس يطفى

وأشفي منكم ما يشفي

بني أمي الجياع إلى خصامي

ألا ذقتم يسيرا من طعامي؟

أضرب بكم لهيب الانتقام

فهاكم من يدي كأس السلام

تفيض محبة وتسيل عطا

فرشت لكم طريق الحبّ زهراً

فلم تطؤون بالبيضاء جمرًا

ولم خضتم من الشبهات بحرا

وقد أنشأت للورد جسراً

من الإخلاص لم أنشئه زلفي

لعماداً كلما أنفي نشيدا

ألاقي منكمو سهماً جديداً

قصاصة من مجلة «الأديب» فيها قصيدته «تسبيحة الحب»: وقد كان أرسل إليه قبلها نسخة من مجلة «الفكر» الأردنية ظهرت فيها القصيدة نفسها

وفي ١٧/٦/١٩٥١ كتب إليه القروي يشكو من المرض ويقول:

«صحيح أنني عدت أحسن مني قبل السفر، ولكن هذه العلة تهادن ولا تصالح: فالحمى لا تفتأ تزورني غيًّا، وهذا القدر الضئيل من زاد العافية الأرجنتيني... سأعيش به عيشة انكليزية مقننة، ضائعا منه بالكسرة، حريصا على الفتات، لأنه لا يكاد يكتفيني لتحقيق الأمنية الوحيدة الشخصية التي أبتقها لي الشيفوخة من هذه الدنيا، وهي طبع دواويني كلها في مجلد واحد».

ثم يتحدث عن مكرمة الجالية العربية في البرازيل في محاولة تكريمه عمليا، فيقول:

«وإنها لمكرمة عظيمة تسوقها الجالية العربية إليّ، بعد أن أبست، مع الشكر والاعتذار، النزول على ارادتها في قبول هدية البيت».

وتتلخص الحكاية في أن الجالية العربية في المهاجر الجنوبية، تقديرا منها لوطنية شاعرها القروي، وشاعريته الفذة، كما ذكر الناعوري في كتابه «أدب المهجر» تنادت - وعلى رأسها الوطني الغيور والاقتصادي الثري إلياس عاصي، في البرازيل، والشاعر جورج صيدح، في الأرجنتين - إلى جمع مبلغ من المال لشراء بيت يقدّمونه له. وقد جمعوا لهذا الغرض ما يعادل ثلاثين ألف ليرة لبنانية.

غير أن القروي أبى أن يقبل هذه الهدية منهم، وقال أنه يفضل قبراً في وطنه على قصر في غريته. وطلب ردّ المبلغ إلى المتبرعين، واعتبر هذا التبرع إهانة له، وكتب إلى الشاعر جورج صيدح يقول له: «أرجوك أيها الأخ أن تسعفني في هذا الملتصق، وتشاركني في عقيدة منزّهة عن الأجر في هذه الدنيا الفانية، فمرادنا أكبر منها. والذي نطلب

لأوطاننا يحلّ عن الجزء، مهما عظم. وحسبنا أن نرضي الله والضمير في جهادنا الأدبي. وهل نحن خير من الشهداء الذين لم ينالوا من خدمة الوطن غير الذكر الجميل، وقد بذلوا له أغلى مما بذلنا؟». عند هذا الإباء من القروي لم ير المهاجرون بداً من تخصيص المبلغ الذي جهزوه ليطلع به شعر القروي كله في ديوان واحد، بدلاً من شراء المنزل الذي أرادوه ولم يسمع القروي إزاء إلحاحهم إلا أن يقبل المال للغرض الأدبي. فعكف على جمع شعره كله، المنشور في دواوين سابقة وغير المنشور من قبل، في ديوان واحد دعاه «ديوان القروي»

إلى هذا يشير القروي في ذات الرسالة، ويقول: «إن هذا العمل الكبير الشاق سيستغرق على الأقلّ سنة كاملة: فتراني مكباً عليه ليل نهار، لا أجيب إلا على الرسائل الهامة، مختصراً ما وسعني الاختصار».

في ذلك الحين كان الناعوري يكتب كتاباً عن الشاعر إلياس فرحات، واعتزم بعده كتابة كتاب آخر عن القروي. ولكنّ القروي طلب إليه في رسالته التريث ريثما يصدر ديوانه الكامل. وقال: «إن كتابك عن أخيك القروي لن يجيء كما يرام إلا إذا تريثت حتى صدور ديوانه، الذي يطلعك على شعره كله منقّحاً، مصحّحاً عن أخطاء الجرائد المطبعية. وستجد حياته بخلافها مصوّرة فيه، ممّا يغنيك ويغني عن ترجمتها فما أحراك بهذا الإمهال الذي يضمن لكتابك الإحاطة والإصابة والإنصاف، ويجعله مرجعاً كافياً وأقياً لمن تهمة هذه الأبحاث».

ويختتم الرسالة مبدئياً إعجابه بجهد الناعوري المستمر في هذا النوع من الأدب. إذ يقول إن الناعوري يتفرد في «التوسّع فيه والتفرّع له». القروي يعني بهذا «الأدب المهجري»، الذي كان الناعوري فعلاً منقطعاً ومتفرّغاً له، والذي كان لا يفتأ يكتب الدراسات عنه للصحف، وللإذاعات - ولا سيما إذاعة القدس وإذاعة لندن - حتى أصبح اسمه مرادفاً للأدب المهجري، وأصبح الأدب المهجري مرادفاً لاسمه.

لا نزال في عام ١٩٥١. حيث ١٩٥١ أصدر الناعوري أول كتاب أدبي له، وعنوانه «إيليّا أبو ماضي - رسول الشعر العربي الحديث»: وقد طبع في دار الطباعة والنشر، في عمّان، وأهدى نسخة منه إلى القروي. فكتب إليه بتاريخ ١٩٥١/١٠/٢٤ يقول.

«وجدت هديتك النفسية في انتظاري، في إضبارة كبيرة من الرسائل والكتب التي وصلت أثناء غيابي شهرين عن الحاضرة. كلمتك - يقصد الكتاب - عن أخينا الشاعر الفذّ أبي ماضي بليغة دسمة رغم إيجازها، وزادها جمالاً أنها مطرزة الحاشية بمقدّمة من قلم مفخرة الشعر العربي الأثوحي الحديث، الأنسة فدوى طوقان. لا شك أنك تمتاز بسبقك - يتابع القروي - إلى إبراز كتاب خاص عن شعر إيليّا، ولكن كم بعدك من أديب سيوفيه أضعاف ما وفّيته من البحث والتحليل. إن هذا الشعر الذي لا تخلق جذته، ولا ينقطع أبد الدهر رنينه، لجدير بأن يشغل ألباب المفكرين المختصين مثلك بهذا النوع من الأدب».

وكتابه هذا عن إيليّا أبي ماضي، لم يلبث أن أعيد طبعه بعد وفاة الشاعر أبي ماضي، بطلب من أحمد عويدات، صاحب منشورات عويدات في بيروت. وقد توسّع فيه، وإضاف دراسات جديدة إلى فصوله السابقة. وكان ذلك عام ١٩٥٨. ثم صدرت الطبعة الثالثة منه عام ١٩٧٧.

أمّا القروي فقد كان شغله الشاغل الإشراف على طباعة ديوانه، الذي استمرّ شهراً طويلاً «تحقيقاً لأمنيته الوحيدة الباقية» - كما كان يقول -.

وفي ١٩٥٢/٧/١٨ كتب القروي رسالة موحّدة للناعوري وإلى الأديب المرحوم يعقوب العودات (البدوي الملقب) يبدأها بقوله:

«أخوي العزيزين يعقوب وعيسى، لا عدمتهما - أقبلكما وأمرّ يديكما مصافحاً بشوق يصنّع الزئبق إلى الأبرعين...».

كان العودات آنذاك «في عام ١٩٥٢» قد عاد منذ

فترة قريبة إلى عمّان، من جولة قام بها في الزوبع الأميركية استمرت ستة عشر شهراً أو تزيد، والتقى في أثنائها بالقروي ورفاقه من أعلام الأدب المهجري الجنوبي.

وكان الناعوري في رسالة سابقة إلى القروي، بتاريخ ١٩٥١/٢/٢٨، قد سأله إن كان يعرف مكان الصديق العودات، الذي يزور المهاجر منذ شهرين فقط: ورجاه أن يبلغه تحياته كونه تلقى منه رسالتين لم يذكر فيهما عنوانه، ولكنه قال في أحدهما أنّ القروي زاره في الفندق.

يخبر القروي في رسالته (١٩٥٢/٧/١٨) عن المرحلة التي قطعها في طباعة (ديوان القروي)، فيقول: «أخبركما أنّ الديوان ينقصه بعد ملزمة واحدة فقط، هي (المقدّمة والترجمة) التي سأكتبها بنفسي، وجمع الفهارس والأخطاء المطبعية. وبما أنني قد خرجت منهوك القوى من هذه الورشة الأدبية، التي استغرقت أكثر من سنة كاملة في تصحيح وتنقيح، ومراجعات عديدة لنحو ألف صفحة من الشعر، فإنني مضطر إلى مغادرة الحاضرة إلى بعض القرى القريبة، عسى أن تسعفني العزلة والهدوء على إنجاز مهمتي بعناء أقلّ ووقت أقصر».

وفي الرسالة يعد بأن يرسل إليهما «بالطيارة نسختين قبل تجليدهما، تعويضاً - كما يقول - عن بعض الوقت الذي أضعتهما بالانتظار، ودلالة على أنني أشاطركما شعوركما الأخويّ الرقيق». ويقول إنه يكتب الرسالة إليهما معاً: «اختزالاً للوقت، وتفاضلاً بصداقتكما واجتماع قلبيكما النبيلين على حبّ أخيكما».

وصلنا إلى النصف الثاني من شهر يونيو (تموز) عام ١٩٥٢، ولم يكن «ديوان القروي» قد خرج بعد من المطبعة، وقد مضى عليه أكثر من عام. وجاء شهر أغسطس (آب) من العام نفسه والديوان لم تكتمل بعد طباعته. وقد كتب القروي بتاريخ (أول أغسطس (آب) ١٩٥٢) مرسلاً للناعوري «بروفة»

من «باب الأزهير» في الديوان الذي تعوزه المقدمة والترجمة فقط» - كما يقول. ثم يضيف قائلاً: «صحتي، والحمد لله، أحسن؛ ولكني مكدود الذهن والأعصاب لدرجة الانفعال من أمور كنت أحتمل أضعاف ثقلها وقوتها؛ فأنا افتقر إلى الراحة والاستجمام لأستعيد قواي بعد أعنف جهاد عقلي ونفسي في هذه الغربة المضنية».

ثم يعلق في النهاية بقوله: «في مثل هذا اليوم من سنة ١٩١٣ ركبنا البحر إلى البرازيل. إنها ٣٩ سنة مشقات وأهوال، وصراع مع الدهر والغربة (والخونة)، وأهولها هذا الصراع الأخير».

هذه الرسالة كلها مع التعليق، كانت على الهوامش. وفي الوسط صفحة من صفحات الديوان، وفي رأسها التعليق التالي: «تلاحظ من هذه الصفحة ٩٠٤ أننا صرنا على وشك النهاية». أما وسط الصفحة فيتضمن «بروفة» قصيدة عنوانها «الفقير». جاءت في وقتها؛ إذ قصصتها من وسط الصفحة ونشرها على الصفحة (١٤) من العدد الأول من مجلته «القلم الجديد». وقد صدر في أول سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٥٢. وهذه هي القصيدة:

«جاء الفقير إلى ذات عشية
يشكو الزمان كسائر الفقراء
قال: المروءة! لي ثلاثة أكيد
ناموا على قدر الحصى والماء
فنفختهم شبنماً؛ فسالت جمره
من عينه وقعت على أحشائي
ومضى، فيكثني ضميري قائلاً
«أقللت؛ بنس عواطف الشعراء».

وذلت عن فكري، وطرت وراءه
خجلاً أحاول أن أزيد عطائي
ولكم فقير، يا نمية، بانس
خففت بعض شقائه بشقائي
فوجدته، والحنن يكسو وجهه
بسواده، في القاعة الخضراء

شاء المعثر أن يجزب حظه
بديهمات أخيه في البأساء
حتى إذا خسر الذي أعطيته
لعشائه، لعن الفقير مساني!

لقد أرسل القروي هذه القصيدة لتكون من مواد العدد الأول من «القلم الجديد». ولم يستطع آنذاك أن يرسل قصيدة جديدة لهذه المناسبة، لأن انشغاله بطبع الديوان - كما قال في رسالة سابقة - لم يكن يمنحه فرصة نظم شيء جديد؛ وفي قصائد الديوان ما يكفي ويغني.

في تلك الفترة صدر ديوان فدوى طوقان الأول «وحيدي مع الأيام». وشاءت طوقان أن تهدي نسخة منه بواسطته إلى الشاعر القروي. وعلى الأثر جاءت الرسالة التالية: وقد نشرها في رسائل المهجريين، في العدد الثاني عشر من «القلم الجديد» الخاص بالأدب المهجري، والصادر في مطلع شهر أغسطس (آب) ١٩٥٣. وفي ما يلي نص الرسالة:

«تلقيت هديتك النفسية، ديوان «وحيدي مع الأيام»، للشاعرة المتفوقة الأنسة فدوى طوقان، مع تحيتها العذبة. فشكراً لك ولها.

«أقرأ لفدوى ولناذك، فكأنني أسمع جواباً واحداً، وقراراً لنغم واحد. كلتاهما يرسل الاخلاص ضيائه من شعرهما بريئاً من كل شائبة تصنع، وتتفجر اللوعة من قلبيهما، مصبغة أوراقهما بدم زكي طهور.

إنهما رمز للمرأة العربية في عهد انبعاثها، وتفتح عينيها على الحديدي الذي يعض ساقها ومعصمها. وكل أخ عربي ذي شعور يرافقهما في هذه المرحلة القاسية، وقلبه ينضج لهفة عليها ورحمة بها. أخذ الله بيدها، لتجتاز منطقة الخطر بأمان، لتنعشها النسمات، ولا تجرح خديها، ويهديها الشعاع ولا يزيغ بصرها عندئذ يحلق العربي من أخته المتحررة بجناحين، وتدرأ العربية من أخيها بمنسر ومخلب».

ولا ينسى القروي بعد هذا التعليق على ديوان

فدوى طوبقان الأول، آن يضيف حاشية في ذيل الرسالة، تتحدّث عن المرحلة التي وصل إليها من طباعة «ديوان القروي»، فيقول:

«أسف لأن المطبعة لم تسعفتني على انجاز وعدي في حينه. لقد انتهينا من طبع الديوان ومقدّمته والفهرس آخر الشهر. بقي تصحيح الأخطاء، والتفليغ والتجليد، وهمة القائمين بالعمل... حيّ عني الأخ عودات».

حتّى بداية شهر تشرين الثاني من ذلك العام ١٩٥٢، لم يكن قد انتهى طبع الديوان، وليس هذا غريباً، فالعمل يجري في البرازيل، لا في البلاد العربيّة، والطباعة العربيّة هناك ضعيفة، وليس لدى المطابع العربيّة الاستعدادات الكافية لسرعة انجاز الأعمال الأدبيّة الكبيرة، كديوان القروي. ولكنّ الديوان صدر في أوائل العام التالي، وانتشر بسرعة، ونال شهرة واسعة جداً في العالم العربي كله. ثمّ تكرّرت طباعته بعدد، في مصرّ وفي غيرها، وأخر طبعة صدرت منه كانت في دمشق في العام ١٩٨٤.

وفي تقديمه لرسالة القروي، في الصفحة «٤٩» من العدد الأخير من «القلم الجديد»، ذكر أنّ الشاعر القروي كان حينئذ «في طريقه الى لبنان، حيث ينتظر أن يستقرّ نهائياً»؛ ولذلك لم يدون عنوانه المهجري، كما دَوّن عناوين سائر المهجريّين الذين شاركوا في العدد المهجري من المجلة، والذين لم يشاركوا، لكي يهيئ الفرصة لمن يشاء للاتّصال بهم عن أدباء المشرق العربي. ومنذ ذلك الحين كثر الذين صارت لهم اتصالات ومراسلات مع بعض أدباء المهجر وشعرائه.

وكان الناعوري قد طلب إلى «القروي» أن يبعث إليه بقصيدة خاصّة من شعره الجديد، لكي ينشرها في العدد الخاصّ بالأدب المهجري، الذي كان مزمعاً أن يصدره في نهاية السنة الأولى من عمر «القلم الجديد»، فردّ عليه بتاريخ ١٤/٤/١٩٥٣ يقول:

«أحبيك مباركاً جهودك في سبيل الأدب العربي الواقعي المثمر. ثمّ أعذّر إليك لعدم تمكّني من تلبية طلبك جديداً من شعري للعدد الذي خصّصته بالأدب المهجري. فانهماكي منذ سنتين إلى الآن، وربما حتّى الصيف القادم، بأمر ديواني، بين تجهيز، وتصحيح، وتجليد، وتوزيع، وشحن إلى خارج البرازيل وداخلها، مع اندعام المساعد، وكثرة المراسلات، وغيرها من الشؤون الشخصيّة والعائليّة، قد شغل كلّ وقتي، وضيق على قلبي الفرصة التي لا بدّ منها لمن يغار على أدبه، وينحت عن قلبه، ولا سيّما الذي أمسى في مثل حالتي من الإعياء الجسدي والذهني».

لا يزال يشكو، كما نرى، من سوء صحّته، أو «من الإعياء الجسدي والذهني»، وقد طالت شكواه هذه في رسائله في ذلك الحين. ثمّ يضيف في رسالته قائلاً: «ولكنّي لمّا كنت قد قرأت في «القلم الجديد» - عدد أول السنة - قولكم في صفحة الألعاب الرياضيّة «رمي القلّة»، و«الوثب العريض، والعالي»، وكنت، من قبيل التسلية والاستفادة في سويّعات الفراغ الماضيات، قد جمّعت أثناء مطالعاتي في معجمنا عدداً غير يسير من «جوامع الكلم، وتقني الألفاظ» التي لا يستغني عنها كلّ كاتب كبير، فقد أحببت أن اختار لكم جدولاً منها في موضوع الرياضة...».

ويعني القروي فيمطره بمصطلحات في الألعاب الرياضيّة عجيبه غريبة، يريد منه نشرها باسمه في «القلم الجديد». ولم يكن من الممكن أن يقبل مثل هذا المقال من الشاعر القروي، المعروف بشعره الجميل القوي؛ فردّ عليه الناعوري بتاريخ ١٩٥٣/٤/٢٤ قائلاً:

«... أمّا الألفاظ الجديدة التي وضعتها لبعض الاصطلاحات الرياضيّة، ورغبت في عرضها على القراء، فاسمح لي أن أقول بصراحة أن القراء لن يصدّقوني إذا نشرتها حاملة توقيعك، لأنهم يعرفونك شاعراً يقدّم لهم أدباً جميلاً يتغنّون به

١٩٥٤ - توفيت والدة القروي فكتب إليه الناعوري يعزّيه بوفاتها: فردّ عليه قائلاً في الرسالة المذكورة.

«الأخ المفضل الأستاذ عيسى الناعوري، مدّ الله عمره - أتاني كتابكم الكريم يقطر منه بلسم الحنان والتعزية. إني من صميم القلب أشكركم، وأبارك روحكم المحبة الوفية، وأضرع إليه تعالى أن يعظم أجركم، ويجزيكم الحسن بما خففت من ألم، ولطفتم من حزن، وأن يجنبكم الأذى، ويسرّلكم بالعافية بمثمه وإحسانه - أخوكم الوفي: رشيد سليم خوري».

كانت هذه أقصر رسالة تلقاها من القروي، وما كان يمكن أن تكون أطول ممّا هي وهي ردّ على تعزية، وإن تكن تعزية بأعزّ عزيزة على قلب القروي. فلقد كان القروي يحبّ أمه حبّ تقديس وعبادة، وقد مجّدها في عدد كبير جداً من القصائد الجياد الرقيقات منها:

قصيدة طويلة من النوع القصصي - ليس من أفضل شعره نظاماً - كما يصف الناعوري - فيها أسطورة ابتدعها خياله في جلسة إلى جانب أمّه، أطل فيها التحديق بعينيهما وتقاطع وجهها، كما يتأمل العاشق المتيمّ حبيبته: فكانما جعله ذلك التحديق يتغلغل في أعماق نفسها وصميم أمومتها، فيختبر مشاعر الأمومة المقدّسة التي تعتلج فيها. وفي تلك القصيدة يروي أن شاعراً مات، فحملته الملائكة إلى السماء. فرق له الخالق العظيم وهياً له مكاناً في حضن إبراهيم أبي الأنبياء. ولكنّ الشاعر لم يهدأ له بال، ولم ترقأ له دموعه. فنقله الله إلى حضنه، فلم يقنع ولم يهدأ له دمع. فسأله الله عما به، فأجاب بأنّه يودّ لو ينقله الله إلى حضن أمّه، لأنّه أحنّ عليه من كلّ حضن آخر. فتعجب الخالق من هذا الطلب، وأدبته أن يرى مخلوقاً يفضل على أحضانه الإلهية حضن امرأة على الأرض، وصمّم على أن يختبر بنفسه حضن الأم.

بطرب ونشوة، ولا يريدون أن يعرفوك «لغويّاً» ينحت لهم ألفاظاً جافة، على طريقة المجمع اللغويّ. وثق بأنهم سيّتمونني بالتزوير والتلفيق لو نشرت هذه القائمة حاملة توقيعك، وسينسبون إليّ محاولة الإساءة إليك بها».

وأضاف قائلاً: «والحقيقة أنّه أسهل ألف مرّة أن أتجرّع شربة خروج من أن ألفظ كلمة (مكج) لملاعب الكرة. ولفظة (العفدة) للقفزة القصيرة، لا تهضم ولو غمسناها في جرة عسل كاملة... ومثلها (المحاوذة): وأبشع منها «الطبيطابة» والرجيلاء، والمراساة، والربّيع، والتمنين، والمواسمة، والمقط، والاستيفان» وغيرها. إنك تعرف ما يتندرّ به الكتاب والنقاد على المجمع العلمي لاهتمامه بمثل هذه الألفاظ التي لا تجد من يلتفت إليها. ولذلك يهمني أن تظّل في أذهان الناس صورتك الجميلة الحلوة، صورة الشاعر المبدع: فهي أبقي وأحلى ألف مليون مرّة من صورة «اللغوي» الذي ينحت ألفاظاً لا حياة فيها».

من حسن الحظّ أن الناعوري لم يكن آنذاك عضواً في مجمع لغوي، وإلاّ كان عليه أن يحاذر من مثل هذا الكلام. ومع ذلك فإنّه شعر بالرضى كونه لم يجمال القرويّ في ما قاله. وقد كان الأديب عيسى الناعوري، عدواً للتطنّط في خلق ألفاظ ومصطلحات ترفض الحياة وترفضها الحياة، وأحبّ الألفاظ التي يستطيعها الذوق، وترتاح إليها الأذن، وتتقبلها النفس، ولو لم ترد في أيّ قاموس قديم أو حديث: فالقاميس «نواويس...» أو قبول للألفاظ، كما يقول الناعوري، ولكنّ قبول اللفظ في الاستعمال، واستساغة الذوق له، هما اللذان يعطيانه الحياة، جاء بالعاميّة، على حدّ تعبير الناعوري.

وتتوقف المراسلات فترة فالرسالة التالية من القرويّ إليه كانت بتاريخ ١٨/١/١٩٥٥: أي بعد نحو عشرين شهراً من تاريخ رسالته السابقة. خلال تلك الفترة - وعلى وجه الدقّة في عام

ويختم الشاعر قصيدته - أو حكايته الشعرية -
بالببيت التالي:

وكانت ليلة، فإذا صبي

صغير نائم في حضن مريم

وفي هذا البيت يلخص القروي عقيدة المسيحيين
أصدق تصوير، وبأصدق عبارة، ويصور حنان
الأمهات، ومكان الأم، وقديسة الأمومة على حد
تعبير الناعوري.

و من قصائده في (الأم) قصيدة يقول فيها.

علقت فوق سريري رسم والدتي

تعويذة لي من اشباح أتراح

ورحت أغمر أجفاني وأفتحها

على رضى الأم إسماني وإصباحي

وعلى الرغم من العديد من القصائد التي كتبها
القروي في حب أمه، وفي تمجيدها، فإنه حين
توفيت أمه عام ١٩٥٤، لم يستطع أن يرثيها
وحدها؛ فقد كانت المأساة الفلسطينية تملأ أفئدة
نفسه. فيجعل رثاء أمه رثاء للشعب الذي تشرد عن
أرضه، فقال:

كفى الميت منا أن يُحسَن له فقد

أبعد هلاك الجمع يفقد الغرد؟

أبعد فلسطين. ينح على قتي

وهل بقيت في مقلة دمة بعد؟

بكاني على المليون أنضب آدمعي

فما أنا إلا النار والحجر الصلد

ثم يذكر أمه في القسم الأخير من القصيدة فيقول:

ألا دمة من لاجيء أستمدها

فأبكي بالبحر الذي جُزّره مد

وأندب أما لم يجد مثل حبها

وحبّي لها لا الوالدات ولا الولد؟

وفي عام ١٩٥٥ صدر كتاب الناعوري «طريق
الشوك»، وهو المجموعة الأولى من أعماله
القصصية، وكانت كلها من وحي النكبة
الفلسطينية. ثم تلاه كتابه «بطولات عربية من
فلسطين» في طبعته الأولى. وتقرر تدريسه

المطالعة الإضافية في الصف السادس الابتدائي
في مدارس ضفتي الأردن. فأهدى إلى القروي
نسخة من كل من الكتابين. فجاهد كتابه بتاريخ
١٩٥٥/٥/١٩ يقول فيه:

«عزيزي عيسى - تلقيت منذ أسبوع قصتك «طريق
الشوك». وكنت قد قرأت ملخصها في مجلة
«الأديب». وأمس وصلني كتاب «بطولات عربية»،
فما ألقيت نظرة على أوله، حتى مضيت في
مطالعتها إلى النهاية، ونفسي كالريشة في مهب
رياحه، أو كزورق رفيقنا الشاعر المهجري
المغموط الفضل، المرحوم حسني غراب، الذي
يصف نفسه بقوله:

«زورقي نائه وزايل قليل

وشراعي نائه بال، ونجمي خاب»

ويضيف قائلاً:

«أجل، كنت أقرأ وأنا من زفراتي ودموعي زورق
تائه في عاصفة من بحر لحي. إنني أهرب من
مطالعة هذه المآسي يا صديقي، فقد نالني من
آلامها ما لا أحتمل معه مزيداً. لقد كنت أتعذب
وأشقى وأتورق قبل حدوثها خوف حدوثها، حين
كنت أحسها وأتوقعها وأندب بها، ثم حين كنت
أعيشها، وأناضل مع المناضلين فيها بكل ما يقع
في دائرة إيمان وطني مغترب مثلي». وأخيراً يختم رسالته بقوله:

«عندي أن خردة عمل... لا يوازنها اليوم جبال من
كتب الفلسفة والشعر والنثر. أما إذا كان لا بد من
القول، وكان للأدب في مثل حالنا قيمة، فإن أثره
عندي ما كان على غرار قصّة «طريق الشوك»
و«بطولات عربية».

إذا كانت مجموعة «طريق الشوك» مجموعة
أقاصيص مستوحاة من النضال الفلسطيني ومن
النكبة، فإن «بطولات عربية من فلسطين» قد دون
فيه للصغار وقائع القضية الفلسطينية من
بداياتها الأولى، والثورات الفلسطينية المتعاقبة،
والبطولات التي أبدتها المجاهدون الفلسطينيون

ومن شاركهم من العرب والمسلمين، خلال تلك الثورات، لكي تظل رفيقة لمشاعر الصغار، يتذكرونها ويعملون على غرارها، ويُعيدون أنفسهم ليوم النأر. وقال في مقدّمة الكتاب مخاطباً الصغار: «لا تغفوا ولا تضيعوا الوقت في لومنا، لأن هذا لا يفيد، بل يؤخّر سيركم. وإعلموا أننا الآن نعمل في ظروف سيئة لنكفر عن خطايها الماضي، ونسهل الطريق أمامكم للعد. ولا تظنّوا أن ماضينا وحاضرنا كلها أخطاء وخيانات. هذا غير صحيح، فقد ظهرت فيها بطولات عظيمة جداً، قام بها أبطال كبار وصغار: كبار مثلنا وصغار مثلكم وأصغر منكم سنّاً. ونحن نقصّ عليكم في هذا الكتاب، وفي كتب أخرى قد تليه، أشياء منها لكي تتعلموا من هذه البطولات دروساً للمستقبل، فتتسوا بها الأخطاء وأعمال الضعف التي ارتكبتها أناس مثلاً».

وحكاية هذه البطولات العربية أن الناعوري كتب هذا الكتاب أولاً، وكان يريد أن يجعله بداية سلسلة كتب عن البطولات العربية، تتناول ثورات العراق وسورية، والجزائر. وعرض الكتاب والفكرة على المغفور له الشيخ إبراهيم القطان، وكان مفتشاً للدين واللغة العربية في وزارة المعارف، وقال له أن يكتب هو كتاباً عن ثورة الجزائر، وكتاباً آخر عن الثورة السورية الكبرى (١٩٢٥-١٩٢٧)، وأن يكتب الناعوري كتاباً آخر عن ثورة العراق عام ١٩٢٠، ويظهر اسمهما معاً على كلّ كتاب من هذه الكتب الأربعة. غير أن الأيام مرّت وهما يجمعان المصادر لهذه الكتب، ولكنهما لم يكتبتا شيئاً. وظلّ كتاب «بطولات عربية من فلسطين» الحلقة الوحيدة التي صدرت من السلسلة، وعليه اسم الشيخ القطان وعيسى الناعوري. وقد لقي الكتاب إقبالاً واسعاً، واستقبلته الصحافة العربية في الأردن وسورية ولبنان أحسن استقبال، وأعيد طبعه أربع مرات في أربع سنوات متوالية. من عام ١٩٥٥ تلكت المراسلة بين القروي

والناعوري إلى عام ١٩٥٧. وفي ذلك العام كان المرحوم الشيخ إبراهيم القطان مفتشاً لمدارس لواء البلقاء. فطلب إليه أن يكتب إليه القروي ويطلب منه ثلاثين نسخة من «ديوان القروي» ليوزعها الشيخ على مدارس اللواء الثانوية. فكتب إليه بذلك، وجاء جوابه بتاريخ ١٩/٢/١٩٥٧، وفيه يقول:

«تحية ودعاء. حال وصول كتابك، شرعت أرسل تبعاً ما تفضّلت والشيخ القطان يطلبه من نسخ ديواني، مرجّناً الجواب، لعلني أنه يصلكم قبلها بالطيارة. وعند تسلمي كتابك الثاني نهار أمس، كنت قد أرسلت بالطيارة ١٢ نسخة باسمك ١٢ نسخة باسم الشيخ. وأنا بسبيل إرسال الباقي خلال هذا الأسبوع إن شاء الله. وما تمهلي إلا لأن الكتب ضخمة ثقيلة، ويقتضي ليها وحزماً وشحنها جهداً كبيراً بالنسبة إلى صحتي المتوعدة، وسنّي المتقدّمة؛ وأنا لا مساعد لي في أي عمل».

ثم يضيف قائلاً: «لعلك طالعت قصيدي «منبر العمل» في مجلّة «المواهب» الأرجنتينية... في هذه القصيدة أبيات وصفت بها الشهيدة «رجاء»، ويهمّني الآن أن أعلم منك أهلها، وحالهم وعنوانهم ببعض التفصيل، إذا تفضّلت».

والشهادة رجاء التي يشير إليها، والتي كتب فيها قصيدته «منبر العمل»، هي الطالبة رجاء حسن عماشة التي استشهدت في القدس في تلك الفترة. وكان قد كتب الناعوري إلى القروي عن قصّة استشهادها، -كما أراد- ويعد ثمانية أيام من تاريخ الرسالة السابقة - أي في ١٩/٢/١٩٥٧ - كتب إليه القروي رسالة أخرى جاء فيها ما يلي: «يوم الثلاثاء الماضي طُيرت إليك أنني أرسلت ٢٥ نسخة من الديوان، وأخبرك الآن أنني أرسلت الخمس الباقية خلال الأسبوع. وهاك البيان لتراجع بريد عمّان إذا لزم». ثم يسرد قائمة بالنسخ، والأيام والتواريخ التي أرسلها فيها، وأرقام الإيصالات لكل منها، والاسم الذي شحنها إليه «الشيخ القطان، أو الناعوري» ويرجو أن تتسلمها وتكتب إليه

ليطمئنَ عليها».

وقد وصلت النسخ جميعها، وكتب إليه يطمئنه إلى وصول الشحنة الأولى منها.

وفي ٢٤ مارس (أذار) ١٩٥٧ - أي بعد شهر أو أكثر قليلاً - جاءته رسالة منه. هذه المرة جاءت الرسالة من مدينة «برزنتي برونتي» وليس من (صنبول) - كما اعتاد أن يكتبها في رأس كل رسالة، بدلا من (سان باولو)، كما هو اسمها - وفي هذه الرسالة يقول:

«أخي عيسى - أكتب إليك فور تسلمي جوابك من يد ابنة أخي العائدة الساعة بالطيارة من العاصمة، شاكرًا لك التطمين عن وصول أول شحنة من الكتب. والأمل أن يصل سائرها قريباً، إن شاء الله».

ثم يأتي المهم من هذه الرسالة، إذ يضيف القروي قائلًا:

«وأما الغرض الأهم فهو استيقانكم عن إرسال ثمنها إليّ، لأنّي وقفت على عائلة الشهيدة الخالدة «رجاء» باستثناء تكاليف الشحن والتسجيل البالغة عشر ليرات أردنية، تحفظونها لحسابي مع أحدكم لحين الطلب. وأني أقدم سلفاً جزيل امتناني لقيامكم عني بهذا الواجب المقدس، مع الرجاء بأن يصلني بواسطتكم وثيقة من أسرة رجاء بتسلمهم القيمة. وأفوضكم منذ الآن بتوزيعها عليهم حسب فهمكم وإنصافكم، أو تقديمها لوالد الشهيدة أو والدتها».

ثم أرسل إليه قصيدته «منبر العمل» التي كان قد أشار إليها في رسالة سابقة، وفيها تعجيد لما عملته الشهيدة رجاء. وهذه أبيات من القصيدة، أقدمها في ما يلي، وهي من الشعر الوطني المثير والمؤثر الذي اشتهر به القروي.

«نبذلت لغة الأحرار وانتقلت

أي الجهاد من الأقاليم للأصل
والحبّ أيتها بذل وتضحية.

لا أنظر من رخيص الشعر ميتل

بنت الحمى ليس يحميها القريض ولا

ترضى عن السيف يوم الثأر من بدل
أما أنساك عن الأردن حين فدت

إخوانها من أسرار السدل والنكل
لهف الشباب عليها حيرة ريات

بعلمها عن خدور الدل والكسل
مائت، فعاثت «رجاء» في النفوس كما

عاش اسمها الحلو في الأفواه والغفل»

وفعلًا راح الناعوري يبحث عن ذوي رجاء، فوجدهم يقيمون في أريحا. فاتصلت بهم هاتفياً: فجاء شقيق رجاء، السيد أحمد حسن عمّاش، وزاره في مكتبه في وزارة التربية والتعليم، فسلمه خمسين ديناراً مقدمة من الشاعر القروي رشيد سليم خوري، وسألته ماذا سيفعلون بهذا المبلغ؟ فأجاب بأنه سينفق على إقامة ضريح لشقيقته الشهيدة. فطلب إليه أن يكتب إيصالاً بالمبلغ، يشكر فيه القروي. فكتب الإيصال وذكّره بالشكر، وبعث به مع رسالة إلى القروي.

القروي كان أحوج إلى هذا المبلغ - على ضألته - من ذوي رجاء. ولكنّه كان يفضل أن يجوع لكي يقوم بعمل وطني كهذا. وكذلك كان رفيقه الشاعر إلياس فرحات.

القروي كان يطبع «اللاميات الثلاث» ويرسل ريعها - وهو ٢٥٥ ليرة إنكليزية - إلى أمين الجامعة العربية آنذاك لكي ينفق على تعزيز قوة الدفاع عن فلسطين.

وروي جورج صيدح في كتابه «أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية» - نقل الناعوري ذلك عنه في كتابه (أدب المهجر) - أن القروي أهدى نسخة من ديوانه إلى الشيخ أحمد حسن الباقوري، في مصر، فأرسل إليه الشيخ حواله مالية، تقديرًا له، مقدارها مئتا جنيه مصري. فأعاد إليه القروي الحواله شاكرًا، وطلب إليه أن ينفق المبلغ على تسليح الجيش المصري. وذكر الأستاذ أكرم زعتير في كتابه «مهمة في

قارة» حسب ما أشار الناعوري ما يلي:

«حدثني الصديق إلياس عاصي أن القروي كان حين يتطوع بالطواف على القرى والأقاليم النائية لجمع الإعانات للقضايا العربية، يصطحب معه جوارب لبيعها في حين ذاته، ولينفق من ربحها على أجور رحلته، مؤثراً هذا على أن ينفق من الأموال العامة شيئاً».

لقد عاش القروي فقيراً في مهجره، ولم يستقر به الحال إلا بعد أن قدّمت له الحكومة السورية راتباً شهرياً مدى الحياة، مقداره ألف ليرة سورية. وقد عاش القروي على هذا الراتب بقية حياته في لبنان إلى حين وفاته.

وفي ٢٩ يونيو (حزيران) ١٩٥٧، وعن «شعر سنطس» هذه المرة، كتب إلى الناعوري يقول:

«أخي عيسى - في ١٧ الفارط بعثت إليك وإلى أخينا المفضل الشيخ إبراهيم القطان رسالة واحدة مشتركة الفحوى، معنونة الغلاف باسمه فقط، وهي بمثابة جواب على خطابك المؤرخ في ١٤/٤، وترضية واجبة لأخينا المذكور الذي شاركك الفضل في طلب كتبني وتوزيعها، ولم أخصه بتحرير طيلة تراسلي وأياك بشأنها. وقد ضمنت رسالتي الشكر لكليهما على إتاحتكما لي هذه الفرصة السعيدة للقيام بواجبي نحو الشهيدة رجاء وأسرتها. بتقديمكما عني خمسين ديناراً من ثمن الكتب إلى السيد أحمد حسن عماش، شقيق الشهيدة، لينفقها في بناء ضريح لها. والتمست أن تتقبلاً العشرة دنائير الباقية هدية منّي، عربون اعترافي بجميل مسعاكما. ولقد أقلقني إبطاؤكما غير المؤلف عن مجابتي، فثّنت إليك خصيصاً، راجياً التحطمين إذا تفضّلت. والسلام والمحبة الأخوية لك وله من أخيكما - رشيد سليم خوري»

بعد المرحوم الشيخ القطان، شاء الصديق الأستاذ وهيب البيطار، مفتش مدارس لواء نابلس يومذاك أن يبتاع لمدارس لواء نابلس الثانوية عشرين نسخة من «ديوان القروي». وطلب إلى الناعوري أن

يكتب إلى القروي بذلك. فكتب إليه وجاء جوابه «من صنبول هذه المرة، كما كان من قبل» يحمل تاريخ ٢٩/أغسطس (أب) ١٩٥٧ وفيه يقول:

«كتابك المؤرخ في ٨ الجاري تبلغته اليوم. أنني شاكر للصديق الأستاذ وهيب البيطار ولك عشرين نسخة من ديواني لتوزع على مدارس لواء نابلس الثانوية. وأني سأبدأ بشحنها بالتدريج من نهار غد، إن شاء الله... وسأبعث بنسختين لتقدّمهما عني لمن تشاء من إخوان الأدب، كاتباً عليهما بخطي (هدية من القروي). وأنا لا أشك في أنك تحسن الاختيار... وأهدي إليك وإلى الأخ وهيب أطيب تحياتي وتمنّياتي» - صديقك رشيد سليم خوري.

ثم تلّتها، بتاريخ ٣٠ أغسطس (أب) ١٩٥٧ - أي بعد تسعة أيام فقط - رسالة أخرى تؤكد أن القروي أرسل نسختين من ديوانه ليهديهما إلى من يشاء من «إخوان الأدب».

ويقول القروي في ختام الرسالة إنه سيكتب إلى الأخ وهيب.

كان القروي كثيراً ما يخطئ اسم، فبدعوه «إبراهيم». فهو حيناً يبدأ رسالته إليه بهـ «أخي عيسى»، وحيناً بهـ «أخي صديقي عيسى»، وحيناً آخر بهـ «أخي إبراهيم». وقد جاءت منه رسالة تاريخها ١٨/١١/١٩٥٧ يستهلها بقوله

«أخي إبراهيم، وقاه الله - تحية المودة الأخوية الصادقة... وفيها يخبره بأنه تسلم رسالة منه تاريخها ٢٩/١٠/١٩٥٧، ورسالة مماثلة من الأستاذ وهيب البيطار، تؤكد فيهما وصول ١٩ نسخة فقط من النسخ العشرين المطلوبة. ثم طلب منه أن يحول إليه الثمن قبل حلول الأعياد ويضيف إلى الرسالة جدولاً بتاريخ شحن النسخ العشرين. وأرقام تسجيلها. وباسم من أرسلها وفعلًا حول إليه الثمن كما يشير بتعليقه على الرسالة بتاريخ ٣/١٢/١٩٥٧، وكتب إليه بذلك في اليوم التالي، ٤/١٢/١٩٥٧. وانتظر جوابه

ويَتَّهِمهم بالخيانة».

من هنا انقطع الناعوري عن المراسلة مع القروي، وعن مراسلة فرحات، وكانت المراسلات بين الناعوري وبين فرحات متواصلة آنذاك، وبلغت أكثر من (١٠٣) رسائل، وكان عند فرحات مثلها. وقد حاول فرحات مراراً أن يستعيد ما كان بينهم من مودة ومراسلات دون جدوى. أما القروي فلم تعد بينه وبين الناعوري صلة على الإطلاق؛ وعلى الرغم من أن فرصاً كثيرة أتاحت للقائه في سورية ولبنان، منذ عودته الأخيرة إلى الإقامة في بلده، وأتيح للناعوري مثلها للقائه فرحات حين جاء إلى الشرق، وظل مدة عام يتجول فيه، وكتب إليه مراراً من سورية ولبنان لكي يذهب للقائه، ومع ذلك فإن الناعوري لم يلتق قط بأي منهما.

ولا ينفي الناعوري عن القروي وفرحات عروبتهما المتينة، ووطنيتهما المخلصة، ولم يحاول أن يقلل من قيمة شعرهما، وهو في الذروة من القوة والجمال.

وتبرز المراسلات مدى المجاملات الشخصية فيما بينهما وكذلك التوثيق الدقيق للوقائع الأدبية والسياسية عبر فترة من أهم فترات التاريخ العربي.

وفي السابع والعشرين من شهر أغسطس (آب) من عام ١٩٨٤، رحل الشاعر القروي، رشيد سليم خوري بعد سبعة وتسعين عاماً من العمر، قضاهما بين لبنان والبرازيل، مغرباً دائماً للعروبة بشعر يفيض وطنية وإخلاصاً لأمتة العربية، وصادحاً بألحان إنسانية رقيقة ملأى بالعذوبة.

فيما رحل الأديب الناعوري في ٥ نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٨٥ وهو في تونس للمشاركة في ندوة أقامتها مجلة الفكر تاركا فراغاً في ساحة الأدب العربي باعتباره من أعلامها على حد تعبير العلامة حمد الجاسر في مقاله «عيسى الناعوري فارق الحياة باسماء» في جريدة عكاظ ٢ نوفمبر عام ١٩٨٥.

ليطمئننه إلى وصول المبلغ. فجاءه الجواب «من صنبول» يحمل تاريخ ١٩٥٨/٧/١ وفيه أن المبلغ وصل، وقبضه من أحد الجنوك. وطلب منه أن يطمئن الأستاذ وهيب البيطار إلى ذلك. ويقول في الرسالة إن النسخة العشرين قد عادت إليه، وعليها بالفرنسية أن سبب إعادتها إليه هو «نقص في العنوان». وفي الرسالة يتعذر إليه عن عدم تمكنه من تزويده برسم جديد له، «لأن هبوطه إلى المدينة نادر، بسبب مشقة النقل في هذه العاصمة الهائلة الازدحام والضجيج، والخطر المحيق بكل عابر سبيل. أضف إلى ذلك تهديم أعصابي» كما يقول - وسوء صحتي، وتبرؤي المفرط بكل ما أرى وأسمع حولي من هذه المدينة المصبوغة بأقبح ألوان الذوق الأمريكي المرفق».

لقد انقطع الأديب الناعوري عن مراسلته منذ عام ١٩٥٨، حين رآه يتحامل في بعض قصائده، ومنها (رثاء إيليا أبي ماضي) على الملكين الهاشميين الراحلين الحسين بن طلال وفصيل بن غازي، ويتجنى عليهما وعلى الهاشميين انسياقاً مع التيار الناصري كما يصف الناعوري، واتخاذاً بالدعاية الناصرية، ولم يؤد فيه وفي زميله الشاعر فرحات أي اقناع لتحويلهما عن هذا الانجراف مع التيار، مع أن القروي - ومثله زميله فرحات - كانا يملآن الدنيا فخراً واعتزازاً لأن سطرأ أو سطرين وصلا إليهما من الملك فيصل بن الحسين، أو من أبيه الشريف حسين؛ فكانا يكتبان القصائد الطوال في مدح فيصل والحسين والهاشميين. وحين مات فيصل، ذهب القروي وفرحات إلى الأرجنتين للمشاركة في حفلة التابئين الكبرى التي أقيمت لفيلص هناك، وألقى كل منهما قصيدة من عيون شعره القومي. فآلم الناعوري هذا التحول العجيب، وهذا التنكر للماضي القريب، وراح الناعوري يستألم: «هل من العروبة في شيء أن يُستخَم سادة العرب وقادتهم لأن واحداً منهم برز فجأة وراح يستهمهم



عودة السمكة الى الماء

(بهمد مذكرات الكاتب البيروني ماريو فارغاس يوسا)^(١)

أحمد الويسزي*

لاشك أن هناك علاقة حقيقية كائنة وممكنة - دوماً - بين الرواية والسياسة، وهي العلاقة التي تأسست على هامش التاريخ العام للصراع بين المصالح والطموحات الفردية والفئوية والطبقية، وما يؤطر هذا الصراع ويسنده ويتعالق معه ويساوقه أفقياً في المجتمع، وهو بالضبط ما وسم الكتابة السردية بحضور لازم لهذه الموضوعات منذ الأصول الأولى لكتابة الرواية، وحتى النماذج الروائية العالمية الأكثر معاصرة ورقياً وإشراقاً وتمثيلية (!. قدرني، م. كوينديرا، غ. غ. ماركيز، خ. غويتيفيلو، نجيب محفوظ، صنع الله إبراهيم وآخرون)، مروراً بالمحطات والتجارب الحديثة والفارقة، والتي كرسَتْ بروز أعلام كبار بصموا التاريخ الروائي بعناوين وتجارب فريدة، ليس من السهل أو الممكن القفز عليها وإهمالها حين يتعلق الأمر بمجرد مسار التجربة، (القرن ١٩ والمنتصف الأول من القرن ٢٠ على وجه التحديد).

* مترجم من المغرب

علاقة مثل تلك مألوفة جداً ومجربة بكثرة من قبل الكاتبات والقراء معاً، وقد نالت حظوة وافرة من لدن النقاد والدارسين والمتابعين للأدب الغربي والعربي، وكتبت بصدها مصنفات نقدية عديدة ومتنوعة، غير أن الطريف في هذه العلاقة هو أن يتحول ذلك الاتصال النووي بين الكتابة الروائية والموضوعية السياسية، من مجرد اتصال تخيلي عام يتأطر تحت عنوان: «الرصد الروائي لوقائع وأحداث سياسية في دائرة مكانية

معلومة»، إلى ممارسة فعلية منظمة تدفع بالروائي إلى تبوؤ المراتب والمواقع العليا ضمن الهيئة الحزبية التي ينتمي إليها، والحظوة بإجماع المنخرطين السياسيين والعاطفيين، وتقلد المسؤولية الأكثر حساسية وخطورة في هرم البناء الحزبي، فيتحول دوره من مجرد كاتب روايات أدبية متخيلة إلى كاتب عام لهيئة سياسية أو لحزب وطني. وتلك لعمري مهمة غير يسيرة ولا سهلة أبداً، ما دام أن التفكير في كيفية تدبير الشأن الداخلي للحزب في خضم محطة انتخابية فاصلة، وبرنامج هيئاته وأجهزته للتعيشة الشاملة والمشاركة السياسية، لا بد أنهما سيؤثران حقيقة على مسار ومصير الكتابة الأدبية، مادام أن الكاتب سيُجَرَد حتماً من شرط عزله وحرية واستقلاله، ويُتَرَزَع انتزاعاً من فسحة أرضه المفتوحة على مدارج الصمت والتأمل والتخيل والابتكار

اللانهاضي، ويُجبر كرها على التفرغ لمواجهة المهام الطارئة على حياته وشخصيته اللتين صارتا كيانه عموماً، وتكريس حيز وافر من الوقت والجهد غير المستهان بهما في الأجنحة اليومية للمسؤوليات «الكبرى» على حساب الكتابة، بل ومحض هذه المهمات الطارئة كامل العناية اللازمة، والجهد الفكري والتخيلي الضروريين، إلى الحد الذي يغدو فيه إيقاع الممارسة المنظم

والمنتظم للالتزام السياسي عالياً على حيز الانشغال بهم الكتابة الأدبية كمراس يومي وتجربة مستدامة، بل وإلى الحد الذي تغدو معه التجربة السياسية «كتابة» لرواية هجينة واقعية، لا تضمن لصاحبها مجداً وتألقاً وشهرة مستحقة ودائمة، بل قد تأتي على وضعه العميز، لما قد تحمله من سمات المغامرة والمخاطرة، وتلتهم رصيده الاعتباري دفعة واحدة، وكأنها فرقة بركانية مباغتة، نارية الهوى مستعرة المزاج.

صحيح أن التاريخ الحديث والمعاصر ما زال يحتفظ لنا ببعض الأسماء الكبرى التي نقتت حضورها الراسخ في الذاكرة الجماعية من خلال الاشتغال على قضايا كبرى، طُرحت إما وطنياً أو قارياً أو دولياً، فلفتت لها انتباه المسؤولين وأقلام الصحافيين المغامرين والباحثين عن الإنارة والفضيحة، بل وخلقت قلقاً وحرماً شديدين للسااسة ومدبري الشأن العام (زولا، سارتر، غونتر غراس، خوان غويتيفيلو، خوسي سراماغو... الخ)؛ إلا أن تجربة الكاتب البيروفي ماريو فارغاس يوسا (المواد في ٢٨ مارس ١٩٣٦)، ستظل رغم كل ما سبقها وجُزِبَ قبلها، تجربة سياسية فريدة وفارقة وتمتيزة تستدعي الدرس والبحث والاستقصاء، لأنها لم تكتب من خارج اللعبة السياسية (بصيغة اتهام، أو احتجاج، أو جمع توقعات، أو تظاهر في الشارع العمومي، أو ما شابه ذلك)، وإنما كانت تجربة روائية مكتوبة بوصفة سياسية صرف، بطلها كاتب متوج عالمياً يعمل كأستاذ زائر في العديد من الجامعات الإنجليزية والإسبانية والأمريكية والفرنسية والأمريكولاتينية، وله رصيد وافر من الجوائز الأدبية المستحقة على منجزه الإبداعي في مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، منها جائزة بيلغوتيك بريسفي ١٩٦٢، جائزة النقد ١٩٦٣/١٩٦٦، جائزة روميلو غيغو الدولية للأدب ١٩٦٧، جائزة فيرفانتيس ١٩٩٢، وهو مرشح دائم لجائزة نوبل.

لم يكن مشروع الكتابة الأدبية الروائية عند فرغاس يوسا في يوم من الأيام، مجرد ترف إنشائي مسكون باستيهامات فردية هذيانية مفصولة عن مرجعية فكرية وفلسفية ومجتمعية كبرى، وإنما كان صرحا متماسكا محكم البناء يشغل من منطلق «وظيفي» صرف، ويساهم في فضح ونقد السلطة بمفهومها وأوجهها العامة (أنظر على سبيل المثال رواية: المدينة والكلاب). فمن الوظائف التي كانت تبدو لي ذات أهمية قصوى في مشروع الكتابة الأدبية مثلما أتصوره - يقول يوسا في المذكرات - هي اعتبار الأدب بالضبط شكلا من أشكال مقاومة السلطة، وبالتالي فعالية من منطلقها تحاكم السلطة دائما؛ فالأدب لا يكون أبدا جهدا إلا إذا نجح في إظهار نواقص الحياة على الدوام، وأبان عن قصور كل حكم [مهما كان عادلا] عن إرضاء طموحات الناس» (ص ١٢٧).

لكن على الرغم من اشتغال يوسا المحموم والدائب في مجمل منجزه الأدبي على النواة المضادة للفعل السياسي المتسلط، وعلى كل ما يدور من قريب أو بعيد في فلك مقاومة مظاهر السلطة القهرية الملتبسة والمفرغة والمعقدة، بل وعلى الرغم من اهتمامه المحموم بتعرية مظاهر الفساد والسقوط العامين بقسوة لا هواة فيها ضمن أغلب مقالاته وتحليلاته السياسية؛ فإنه لم يقنع بمجرد الكتابة المطلقة من الشرفات العالية والبعيدة على المجتمع والناس وحسب، وإنما أراد أن يخوض الممارسة الحققة ومغامرة التجريب المباشرة، من منطلق قناعة تنظيمية حزبية صرف، ككاتب لم يعد مقتنعا برخاوة الحروف وصفافة الكلمات ويؤس الإرشادات، أمام هول ما كان يعيشه الوطن ويجه، من أشكال الفقر واليأس والمعاناة.

لذا بعدما يتشبع يوسا في عزلته وقلة تأملاته الخاصة، بالأفكار والمبادئ الليبرالية الكبرى في مرحلة من مراحل نضجه العمري (ر. أرون Aron، ك. پوپر Popper، هاييك Hayek، نوزيك Nozick) سيخرج للناس على حين غرة، من مكتبه المتنقل بين

العواصم الغربية المعزولة عن صخب وعنف وضوضاء الشارع البيروفي، حيث يعيش الاستبداد والدسيسة والمؤامرة السياسية وأصناف الجريمة والفقر والضياغ وأنواع العنف والتمزق العرقي واللغوي والحضاري، ليصدق دفعة واحدة - وكأنه دونكيشوت وقته الحقيقي، الذي لم يعد في حاجة الى خوذة ودراع حديديين، ولا إلى رفاة حامل سلاحه - سانشو أو إلى ركوب الجواد الضامر روسينانتي! - برغبته في أن يصبح المخلص الأكبر للبيرو، ورئيس دولتها المنتخب ديمقراطيا، وذلك حتى يتسنى له قيادة المجتمع إلى نهضة نوعية وحديثة ليبرالية حقيقية، لا تقيم في بستان الأوراق الرسمية، ولا في الخطاب البلاغية الطنانة، ولا في البيانات المطرزة والجمال المنمقة المزوقة، وإنما تترجم إلى وقائع ملموسة وحقائق محسوسة ومؤشرات محسوبة، تأخذ ثنائيتها شكل رموز رياضية واضحة ومحددة في نسبة النمو العام، مثلما تسجلها سندات خزينة الدولة، ويثبتها الأرشيف المركزي للأبنك، ورواتب الموظفين، والدخل القومي لأغلب المواطنين البيروفيين الذين يعيشون تحت عبء الفقر واليأس

عاش الكاتب البيروفي ماريو فارغاس يوسا إذن، أطوار هذه «البطولة» السياسية لفترة لا يستهان بها من حياته الخاصة (ما بين صيف ١٩٨٧ وربيع ١٩٩٠)، بكل ما أوتي من طاقة على الحلم والأمل والطموح حيناً، ومن الشعور بالآلام المضطربة والإحباطات الكاسفة والخيبات الثقيلة أحياناً أخرى، وقد انقطع كلية عن عالم الكتابة وطقسها المتوحد بالعزلة والصمت والتأمل، إلا ما كان يتعلق منها بصياغة خطاب رسمية، وكلمات توجيهية لا مناص منها، توجه إما الى جمهور محدود العدد في أروقة مكاتب وصالات ضيقة، أو موسع ومختلف وغير متجانس أو متالف، وذلك بحسب تنوع طبيعة وثقافات الأقاليم والجهات في دولة البيرو.

أثناء هذه اللحظات «الروائية» الغربية الأطوار

والإطار، ظل يوسا مادة إخبارية عمومية تستهلكها إما الصحافة الوطنية أو الدولية في مراسلاتها ونشراتها الرسمية، أو تلوكها أسنة العاطفين المنافحين عن مشروعه وبرنامج السياسي، أو تنهشها وتفتك بها أنهاب الحاقدين المبكتين المترصدين للرجل، وهو يتنقل بين محافل التجمعات وبنائيات المكاتب والفروع التابعة للحزب (الجهة الديمقراطية)، موزعا حضوره وخطبه ووعوده على الجماهير المحتشدة في الملاعب والساحات العمومية وقارعات الطرق، أو مسافرا بين طوكيو ولندن للقاء مع الساسة والمستثمرين هناك، للتباحث معهم حول آفاق التعاون والتشاور ونقل الخبرة الممكنة، لجعل البهرو بلدا ليبراليا مفتحا على المستقبل وعلى الخارج.

ليس من الممكن أبدا تفسير الأسباب الكامنة وراء كل تلك العوامل والحوافز التي ساهمت بشكل أو بآخر، في تسريع وتيرة انقطاع يوسا عن الكتابة الأدبية، والابتعاد به مؤقتا عن حوضها المائي، بمجرد الإسهاب في الحديث عن الالتزام الأخلاقي للكاتب ورغبته الذاتية في الظهور والتواجد والحضور حينما ينبغي له - أدبيا وأخلاقيا - أن يكون موجودا وفاعلا ومؤثرا بشكل موضوعي ومباشر؛ وإنما يعود سبب ذلك بشكل أساسي ورئيسي وأولي إلى تلك الروح القتالية الفردية التي تنشأ عليها الكاتب منذ مرحلة الطفولة والشباب، وأصلها لديه بحكم الملازمة والدرية والمراس، وهي ما كان يدفعه ويتوق له على الدوام، إلى ركوب المغامرة وارتقاء مسالك التجريب والتمسك بالرهان المتمنع الصعب، أي باختصار ذلك التحدي المتوفز بشكل ذاتي صرف، والذي رافق يوسا منذ إشراقات الطفولة واليفوعة والشباب الأولى، إلى التماعات الكهولة والنضج التي ساقها وتوجها تأسيس مشروع كاتب عالمي واسع الانتشار. يقول يوسا في المذكرات: «كلما سئلتُ عن الأسباب التي جعلتني أنهيأ للقتال عن موهبتي

الأدبية - ككاتب - لفائدة السياسة، أجبته: بأن مرد ذلك علة أخلاقية محضة. ثم سرعان ما يغمرني الانتشاء، فأضيف: بأن بعض الصروف والظروف العامة هي التي هيأتني كي أتواجد ضمن وضعية الزعيم السياسي، في فترة عصيبة من حياة بلادي. ولأنه بدا لي آنذاك، بأن ثمة فرصة سائحة - متى ما تمكنت طبعاً من إيجاد الدعم المطلوب ديمقراطياً، من أغلبية البيروفيين - لإجراء مجموعة من الإصلاحات الليبرالية التي كنت أطري عليها في فترة السبعينيات، في معظم مقالاتي وسجلاتي السياسية، والتي كنت أعتبرها ضرورية جدا من أجل إنقاذ البيرو (...). غير أن من كان يعرفني حق المعرفة، أكثر مما كنت أنا نفسي أعرف ذاتي - وأخص بالذكر هنا بالضبط، زوجتي باتريسيا - كان لها رأي آخر. لقد أقرتُ باتريسيا، بأن الالتزام الأخلاقي لم يكن حاسما عندي يومذاك، في تحديد الموقف بقدر ما كان يدفعني نداء المغامرة، والأمل في عيش تجربة ملأى بالاستثارة والمخاطرة. أي بقدر ما كنت واقعا تحت سحر الرغبة في كتابة الرواية الأكبر والأعظم في مسيرتي الأدبية، لكن ضمن سياق الحياة الحقيقية الواقعية... ولربما كانت باتريسيا على حق. ذلك أنه من المؤكد حتما، أنه لو لم تكن رئاسة دولة البيرو - مثملا صرحت لأحد الصحفيين وأنا أمزج - المهنة الأشد خطورة في العالم، لما تقدمت يومها إلى الانتخابات مطلقا. فلو لم يجعل الانهيار العام للبلاد والتفكير الشامل للشعب والإرهاب المستبد ببعض الأحزاب والأزمات الخائقة في مختلف مؤسسات الدولة، من التنافس على الحكم تهديدا شبه مستحيل في بلد بتوس وفقر كالبيرو، لما كنت قد شغلت نفسي بمهمة مثل هذه أبدا. لقد اعتقدت دوما، بأن كتابة الروايات تمثل في حالتي الخاصة، شكلا من أشكال العيش في متن حيوات عدة - وضربا من اقتحام تجارب مختلفة - كنت طبعاً أرغب فيها؛ لذا لا أستطيع هنا الآن، أن أفصي من تلك المنطقة المظلمة والمعتمنة من ذهني - حيث تنحب الإشارات

الأكثر سرية في أفعالنا وتصرفاتنا - بأن إغراء وسحر اقتحام المغامرة قد حركاني معاً، في اتجاه الاحتراف السياسي، أكثر مما حركتني أية نزعة غيرية أخرى» (في ص ٦٢ / ٦٤).

تمتد تجربة الانتظام الحزبي للكاتب في المكان والزمان معاً، لتفتتح على فجوات وثغور وبياضات مربكة ومفاجئة تمنحه فرصة جديدة ليطل منها على تضاريس البؤس والفقر والجهل والتخلف والعنف والديسيسة والغدر والحقد في وطن يستبد به عشقه وهواه. ثم بعد انكسار الحلم

على صخر الشاطئ العنيد، وتفشل المغامرة الروائية التي اختار صاحبها أن يلعب متنها دور

«البطل» الدونكيشوتي المنحى، يعود يوساً مضرجاً بالخيبة والأسى والأسف الكسيف، إلى مياه الكتابة الصافية كي يغوص فيها حتى الامتلاء والصور والفرح وكأنه سمكة مهاجرة، اضطرتها قساوة

الفصول وتقلباتها الفجائية إلى أن تترك حوضها الأثير مكربة مرغمة بعض الوقت، لتخرج إلى أقاصي ومنايا موزعة على جغرافيا جهات وأمكنة بشعة، لم تكن من قبل قد استأنست بها إلا عبوراً وغرضاً.

دُشّن هذا الخروج الاستثنائي في حياة يوسا السياسية، بصرخة احتجاج تلقائية وغفوية [هي استعاريا ورمزيا شبيهة بصرخة الوليد التي يؤشر بها على بداية حياته الأرضية]، أعلن فيها الكاتب غداة إنصاته لخطاب الرئيس ألان

غارسيا Alan Garcia من راديو ترانزستور، عن احتجاجه الصاخب إزاء سياسة تأميم الدولة للمنشآت الاقتصادية المتراجعة عن مكتسبات الفترة الليبرالية للبلاد، وهو مستلقى شبه عاراً

تماماً كجنين حديث العهد بالولادة ! فوق رمال شاطئ شبه معزول عن المدن والناس بشمال البيرو في يوليو سنة ١٩٧٩. بهذه الصرخة الاحتجاجية يتم تدشين المسار الجديد من حياة الكاتب، حيث يبدأ بانتقاد مباشر للرئيس في مقر الرئاسة على هامش استقبال خصّ به، لينفتح بعد ذلك عهد مشاورات ومناقشات موسعة مع أقطاب المعارضة الديمقراطية في أفق تشكيل جبهة وطنية يلحم بين سداها التمثيل الليبرالي المفتوح على اقتصاديات السوق والمبادرة الفردية.

هكذا وبشكل مفاجئ للغاية، يجد الروائي نفسه وقد تحول بسرعة، إلى زعيم سياسي يقود قبيلة عريضة من مؤيديه ومناصريه المنتمين إلى الفئة الوسطى، مخترقاً بها على التو ساحة معركة سياسية متخلفة، لا تستخدم فيها أسلحة العقل، ولا المنطق، ولا التحليل العلمي الرصين للواقع المادي، ولا نبل وشرف القصد، ولا الوفاء لمبادئ المحاربة السامية، وإنما تسودها وتتحكم فيها وتخترقها أساليب الفسدة، وأشكال المناورة المبنية على القذارة والرداءة والانحطاط، وضروب العنف والإقصاء ومصادرة الحق في الوجود. في هذه الساحة تنكب معرفة يوسا بنفسه أولاً، وببلاد وأفراد شعبه بعد ذلك، وستتحول معرفته المبنية من مجموع الأنساق والنظم العامة التي تكونت عنده بعد قراءات متنوعة للكتب والكراسيس المعدة سلفاً، من قبل بعض المؤرخين والأنثروبولوجيين وعلماء الاجتماع في فترة محددة من تاريخه الشخصي، إلى معرفة حقيقية مباشرة ملموسة ومحسوسة يزداد كمها كل يوم، ويكبر مردودها وحجمها كل لحظة وحين، بانفتاح قافلة الحملة الانتخابية على جهات ونواحي متفرقة ومتفرقة من أرض البيرو المتنوعة التضاريس والثقافات وأشكال الوجود: لكن لينتهي هذا كله بتجربة إخفاق حاسرة ومميرة، هي حصيلة مؤامرة اشترك في نسج خيوطها المنحطة - وبايعاز من القصر الرئاسي طبعاً - نخبة سياسية هجينة التكوين

«كلما سئلُ عن الأسباب التي جعلتني أتهدأ

للمنازل عن موهبتي الأدبية - ككاتب -

لفائدة السياسة،

أجبت: بأن مرّ ذلك علة أخلاقية محضة.

ثم سرعان ما يغمرنني الانتشاء، فأضيف

بأن بعض الصروف والظروف العامة هي

التي هيأتني كي أتولّد ضمن وضعية

الزعيم السياسي، في فترة عصيبة من

حياة بلادي

والأهداف والمصلحة (منها وإن بشكل غير مباشر، المعارضة اليسارية المسلحة الدرب المضيء).
وإن يجهض في المهد حلم يوسا السياسي، وتوقه الى تشييد وطن ديمقراطي وليبرالي فتى يكون بديلا واعدا عن جغرافية البؤس والشقاء العامين فوق أرض البيرو الجرداء، ينبعث الروائي فجأة من بقايا تفاصيل حلمه المتمرد وكأنه طائر أسطوري بأجنحة خرافية، لم تقو لطفة الإخفاق أبداً على أن تحول بينها وبين التحليق الدائب في سماء أوسع وأفسح من جحيم السياسة والسياسيين.

يتعلم يوسا الشيء الكثير من هذه التجربة / المغامرة، فيها يتعرف أولاً، على سذاجته التي هي محصلة أوهام ويوتوبيات كبرى، تكونت لديه بفعل معرفته العالمية لواقع متمنع عن المعرفة الستاتيكية الجامدة، ومانع لها في الآن ذاته. أو ليس القبول بدور الزعامة السياسية ضرب من الانفلات الساذج والمتهور لدى يوسا؟! أو لم يحذرهُ أوكتافيو باث Octavio Paz - مصديقه الرصين الذي سيفهر من رأيه بعد تورط يوسا في دور الزعامة - وهما في لندن، منذ سنتين خلتا على تاريخ الحملة الانتخابية، من مغبة «المشاركة في أي فعل سياسي»، معدداً مجموعة من العناصر السلبية التي لا تسائر طموح أي كاتب يشتغل ضمن حقل معرفي أسمى وأنبى، بما في ذلك أن العمل السياسي «غير المنسجم مع العمل الفكري، فيه مضیعة لاستقلالية الكاتب، وفيه خبث وتلاعب السياسة المحترفين، وينتج عنه بعد ذلك وعلى امتداد وقت طويل، شعور بالكبت والحرمان وبضیاع سنوات من العمر في القفاهة» (ص ٥٩٠)؟!

في خضم الحملة الهائجة والمسعورة التي قادها أنصار الرئيس ألان غارسيا ضد شعبية يوسا وبرنامجه الليبرالي الطموح، اشتعلت في البيرو خلال الحملة الانتخابية، حرب شعواء قدرة لم يستخدم فيها القذف بالحجارة والقمامة والإطارات المشتعلة وهوايرك الأر. بي. جي التي استهدفت قافلة الروائي وهو يجوب البلاد طولا

وعرضاً قصد اللقاء بالناس والسماع لهم والتعرف على أوضاعهم المعيشية في القرب وحسب؛ وإنما استخدمت فيها أسلحة الإشاعة المغرضة والوشاية الكاذبة والتأويل السخيف لبعض النصوص الأدبية بالاستناد طبعاً، الى بعض «الدارسين والمطالين» المدججين ببعض الأسلحة المقولانية والمفاهيمية الرائجة في حقل العلوم الإنسانية، للنيل من ماضي وحاضر يوسا كإنسان، ومن شعبيته ومقبوليته كمشروع رئيس له كامل الكفاءة السياسية لحكم البلاد، ومن وضعه الاعتباري وسمعته عامة ككاتب روائي فذ واستثنائي.

فقد اعتبرته وزارة المالية الرسمية مناوئاً ينصب على الدولة ويتهرب من أداء بعض المستحقات الضريبية، فنصبت ضده أعنتى المحامين وأمكرهم في العاصمة ليما، لرفع دعوى قضائية تدينه بالتلمص الضريبي فيما يتعلق بمدخيل كتبه الروائية والأدبية عامة، في حين أنها لم تكن تنشر أو تترجم في البيرو على الإطلاق، وإنما يتم ذلك خارج البلاد، وبالضبط في بعض الدول الأوروبية؛ بعد ذلك نعت يوسا بالكاتب الفلاحي الأول المنحل والمنحرف أخلاقياً، والذي يعاني من خلل سيكولوجي دفين، يعود عهده الى الطفولة الأولى غير المتوازنة والمستقرة، وحيء ببعض النقاد الموالين لحاشية الرئيس ألان غارسيا في حلقات تلفزيونية «جادة»، لتشرح كتاباته الروائية تشريحاً «علمياً»، والاستدلال على اختلال صاحبها من الداخل، بالاستناد الى مقولات فرويدية (يتعلق الأمر برواية «مديح الخالة» على الخصوص!). ثم جاء دور الرشق بتهمة الإلحاد والفجور الدينيين للكاتب، واللذين يظهران بشكل ملموس انطلاقاً من قراءة بعض كتبه ومقالاته؛ وبتهمة التوجه اللاوطني لديه، والناجم عن نزعته المناهضة للتوجه العسكري المؤسساتي؛
بعد فشل وانتهاه أوار هذه التجربة القاسية، يُرفع عهد الحجر والحصار الاضطرابيين المضروبين على ديار الألفة، ثم ما يليث الكاتب أن يعود

مغموراً بالشوق والحنين إلى حوضه المعلوم، ليغوص في مياهه مغلقاً خلفه الأبواب ورتاج النوافذ وسماحة التلفون، وقد خلد إلى نفسه معاودا الجلوس إلى طاولته وأقلامه ليروي سيرة هذا الغياب كتاباً، ويقاسمنا نحن القراء غنيمة فتحه الجديد، من خلال مذكرات تحفني باستعادة الماء وتعمق دلالة الامتلاء والنشوة الريانة، ضد عهد النار والظلم والسعار، وهو ما يؤشر عليه العنوان الأصلي للكتاب: « El pez en el agua »

يقع كتاب « السمكة في الماء » بترجمته الفرنسية الموفقة التي قام بها ألبير بنسوسان، في ما يروي عن سبعمائة صفحة من الحجم الصغير، مكتوبة بخط طباعي دقيق، وقد كتبه يوسا مباشرة بعد هزيمته الانتخابية الرئاسية التي فاز بها غريمه الياباني الأصل ألبيرتو فوجيموري ضمن ظروف وملاسات مدهشة وشديدة الغرابة، خصوصاً وأن هذا الأخير - وقبل انطلاق الحملة وما تلاها من سباق وتنافس بين الروائي (الذي رشحته كل الدوائر المحلية والعالمية للفوز) من جهة، والرئيس الحاكم آنذاك ألان غارسيا من جهة أخرى - كان اسماً مغموراً جداً لم يحظ في استطلاعات الرأي، بأية نسبة مئوية مهمة

بإمكانها أن ترشحه لأن يكون منافساً قوياً وحقيقياً لماريو فرغاس يوسا، مثلما كان شأن الرئيس الأسبق إلا أن لعبة التحالفات والتحاليل والمناورات الكولسية في السياسة العالمية غير الديمقراطية، انتصرت للمهندس فوجيموري الذي لم يكن له حضور قوي في المشهد السياسي قبل تاريخ الانتخابات، مثلما لم يكن له برنامج متكامل وواضح بما فيه الكفاية، وهزمت كاتب الرواية الذي اعتبرته جهات ليبرالية عالمية وازنة (اليابان وانجلترا على وجه الخصوص)، رجل المستقبل في دولة البهرو الفتية والباحثة عن مخرج جاد لأزماتها الاقتصادية والاجتماعية

والسياسية العامة.

غير أن الهزيمة السياسية لماريو فرغاس يوسا لم تكن سوى انتصار فعلي وحقيقي للكتابة الروائية وللأدب عامة، لأنها حررت الكاتب - باعتباره أنا جمعياً لا يمثل مجرد شخصه فقط، بقدر ما يعكس طموح جماعة وسطى متفجرة - من بعض الأوهام والأحلام الكبرى، وطهرته من يوتوبيات كبرى غير مأمونة النتائج والعواقب كان يلج على تجربتها وخوضها رغم معارضة بعض الأصدقاء والمقرئين له (زوجته باتريسيا وصديقه أوكشافيو بات، خاصة في بداية مرحلة الإعلان عن الترشيح للانتخابات، مثلما تقدم أنفا)، كما أنها ساهمت في إغناء المكتبة العالمية بسفر ثري يختزل خبرة فريدة، وتجربة استثنائية جديدة في علاقة الاحتكاك والتنافس المباشرين، فيما بين السياسي الداهية الذي يكرس مشروع حياته للديسيسة والمؤامرة والتحالف الكولسي البرغماتي من جهة، وبين المثقف الحامل لمشروع مدينة فاضلة ولأحلام ويوتوبيات وأوهام كبرى.

ولا تقتصر مذكرات يوسا على مجرد سرد الوقائع والأحداث المرتبطة بتجربة الانتخابات، وإنما هي تنفتح على مسربين سرديين متراوحيين يساهمان في رقد الحكى الاسترجاعي للكتاب، من خلال أصداء نابغة من عهد الطفولة الأولى وما تلاها من لحظات اليقظة والشباب، ومن الوقائع والأحداث المنبثقة من عمق التجربة السياسية الحديثة التي كللت لحظات الكهولة والنضج في تجربة حياة الكاتب. إنها مراوحة تجمع بين الماضي الشخصي لماريو فرغاس يوسا بكل ما يستتبعه ذلك من نبش وحفر في الذاكرة الموشومة لذلك الطفل والشاب اللذين كانهما يوسا، لتتبع أهم المحطات التي ساهمت في تكوينه ويصمت شخصيته ومرجعياته في الكتابة والإبداع الأدبيين، وبين الماضي القريب جدا إلى



أوكشافيو بات (أهلي ياسين)

الشخصية، غاضبين الطرف عن وقائع الحملة الانتخابية وتفاصيلها، على اعتبار أن مجملها قد سبق تسجيله في المختصر السابق. فمن يكون ماريو فرغاس يوسا؟ وما هي أهم اللحظات الفارقة والمميزة؟

يبتدئ السرد الاسترجاعي المندور لتتبع مسار الطفولة الأولى للكاتب، والتي لا تعرف عنها أي شيء يُذكر قبل سن العاشرة. بلحظة اكتشاف صادم ومؤلّمة بقدر ما هي سارة. ففي أواخر العام ١٩٤٦ وبداية ١٩٤٧ تقريبا، يتعرف الطفل الصغير يوسا، على السيد إرنستو خ. فارغاس الذي هو والده الحقيقي، بعد أن عاش عشرة أعوام كاملة على الاعتقاد بأنه يتيم الأب، نتيجة ما ترسخ لديه من اعتقاد بأن والده قد مات وهو طري العود، لما كان يعيش في بيت جده ببدرو (عمدة بلدة بيورا Pura)، وبين أحواله وخالاته الميسورين. كان لقاء التعارف بين دوريتا الأم وإرنستو الأب ثمرة صدقة عابرة، سرعان ما انتهى بزواج لم يدم سوى فترة قصيرة، عانت خلالها دوريتا من شتى أصناف التعنيف والتقريع والزجر، نتيجة ما اعتبرته أسرتها «بالعقلية السيئة» للزوج وغيرته المرضية، وما أصبح يعتبره فارغاس يوسا في المذكرات: «كناية بالمرض الوطني الذي يصيب كافة فئات وأسر البلاد، ويترك في كل مكان أثرا يؤدي إلى نشر السموم في حياة البيروفيين. سموم الغل والعقد الاجتماعية»، للتمايز الاجتماعي بين الأصل المعدم الذي ينحدر منه الأب، والطبقة الميسورة نسبيا للأُم. بعد خمسة أشهر ونصف فقط، ينسحب إرنستو من حياة الزوجة الحامل ويتهيه في البيرو وخارجها باحثا عن مستقر ومورد جديدين، «أفضل وأكرم»، من بيت آل يوسا حيث كان يقيم مع دوريتا، تاركا ماريو الصغير لكفالة وعناية الجد الفانقة، والذي سيضطر للانتقال إلى البادية، هربا من وطأة الخزي والعار التي حلت بالعائلة على إثر مقاطعة إرنستو المفاجئة للزوجة الصغيرة التي لم تكمل بعد عامها العشرين، بعد خمسة أشهر ونصف

زمن كتابة المذكرات، حيث يتم التركيز على الحوادث والوقائع المهمة والمشددة إلى حمى التنافس الانتخابي بين أرجاء وطن ممزق ومنهار ينبغي في نظر الكاتب ومن معه، إنقاذه على وجه السرعة قبل السكنة القلبية التي تعني اندحار الكثير من الأماني والأمال على صخر الهزيمة الجماعية للأمة البيروفية: وهي مناسبة منحت الكاتب فرصة لمعاودة التعرف على البلاد والعباد، وفتح العينين واسعتين على المعاناة والآلام الحقيقية التي تقاسيها فئات الشعب المسحوق بالفقر والدمار والعنف.

وهكذا تتوالى فصول الكتاب الشيق في نسق مطرد يتمرأى الذاتي فيه، من خلف حجاب الموضوعي وستاره الصلد والفجائي، ويجد ضمنه الشأن العام للوطن بعض خلفياته وعناصر الإجابة عنه من داخل سياق التجربة الشخصية لذات الكاتب الخاصة. وكأن يوسا يردد على قومه من خلال سرد مسار تكوينه الذاتي لنفسه، البيت العربي المشهور لأمية بن أبي الصلت: «أضاعوني وأي فتى أضاعوا / ليوم كريمة وسداد ثغر»! أو كأنه ينبه قارئه إلى أنه لا ينبغي الاطمئنان أو الاستكانة إلى عامل واحد / أوحد في تحليل الأحداث الموضوعية القريبة وفهمها والتعليق عليها، وإنما قد يتم ذلك من خلال استرجاع اللحظات الذاتية والوقائع الفردية المنفصلة والمتفتتة في مفازة الذاكرة. أفلا تحلّ في التفسير الموضوعي عوامل ذاتية؟! أو لا يستند الذاتي الصرف إلى قيم وأحكام موضوعية عامة؟

ومهما يكن الأمر، فإن كتاب «السمكة في الماء» سفر فيه ماء وطلاوة وحلاوة، يسير أغوار الأنا والآخر، الفرد والجماعة، المواطن والوطن، الأسرة والقبيلة، الثقافة والسلطة، بأسلوب سردي ووصفي ممتع ومبتكر، يجتمع فيه التذكر والتحليل والتأمل والبوح. ولأننا معنيون أكثر بمعرفة ماضي الكاتب وحياته الخاصة، فإننا سنهتم في هذا السياق فقط، بالمسرب الاسترجاعي لوقائع حياة يوسا

وحسب من الحياة الزوجية.

كانت لحظة اكتشاف الصغير ماريو للأب العائد فجأة للعيش مع زوجته وابنه، صادمة ومؤلمة في الآن نفسه. ذلك أن ظهور إرنستو خ. فارغاس «هذا السيد الذي كان والدي - مثلما كتب ماريو في

المذكرات - (...) والذي لم يكن يشبه البتة، ذلك الذي اعتقدت في موته» (ص ٤٩)، كان بمثابة بداية لمرحلة قاسية وعنيفة جدا في حياة الطفل، دفعت به الى العزلة والانطواء على الذات والغوص في عالم القراءة وحلم اليقظة، كتعويض عن الخروج الاضطرابي من فردوس الجد، والشعور الغائر بفقد الأم لاستفراذ هذا «السيد» الغامض والملتبس والغريب الأطوار والسريع الغضب بها . منذ اليوم الأول - وانفصال / فصل الصغير القسري عنها في غرفة معزولة في بيت الزوجية الجديد (وهي التي كان حضنها من قبل، مرعى حنوناً ودافئاً نذرته لأحلام ماريو واستيهاماته الصغيرة، في بيت الجد والحالات حيث تسود الوداعة والوثام والمحبة، بالإضافة الى الضفاظة والقسوة المفرطة وخشونة التعامل مع الطفل منذ البداية، كرد فعل مقصود ضداً على كل ما تلقاه الصبي في كنف آل يوسا، من تربية وعناية والتفافات طافحة بالركة والرهافة والنبل، ظل الأب يعتقد أنها محض أخلاق بورجوازية مدللة من شأنها أن تفسد «رجولة» الابن وتؤدي به أوتوماتيكيا الى الميوعة وربما الى الشذوذ الجنسي : كل ذلك كرس جفوة عاطفية كبيرة لا يمكن ملؤها ولا رتقها بين الأب القاسي والابن الخائف دائماً وغير المطمئن أبداً، وهي

الجفوة / الهوة العاطفية والوجدانية التي تحكمت لسنوات طويلة في علاقة ماريو فارغاس يوسا بوالده إرنستو، وظلت تحول على الدوام بين المودة والتلاؤم والتفاهم بينهما، منذ سن العاشرة إلى أن بلغ ماريو مرحلة الشباب وأضحت اختياراته مفروضة فرضاً ضد مشيئة الأب ورغبته المستبدة (التشيت بقراءة الكتب الأدبية والكتابة، والإصرار على الدراسة خارج المؤسسة العسكرية رمز الفحولة والرجولة والقوة في نظر الأب، وفرض الأمر الواقع من خلال الزواج مع الخالة جوليا التي تكبر ماريو سناً وتجربة).

كانت السنوات الثلاث التي قضاها ماريو في بيت العائلة الجديد برفقة والده، قبل الالتحاق بدخولية الثانوية العسكرية، كافية لبصم شخصيته من جديد والتأثير عليها بشدة وعنق. يتذكر فرغاس يوسا تلك الحقبة وأثرها عليه، فيكتب (في ص ١٣٩): «بُخرت السنوات التي قضيتها مع والدي الى حدود ١٩٥٠، سنة دخولي ثانوية ليونسيو برادو (العسكرية)، براءتي وكذا نظرتي الساذجة للعالم، والتي رسخها عندي كل من أمي، وجدي، وأخوالي وخالاتي. لقد اكتشفت في هذه السنوات الثلاث، الضفاعة والخوف وكذلك الضغينة، وهي البعد الماروغ والعنيف الذي يعوّض دوماً، بشكل أو بآخر، عن جوانب الحياة الطيبة، وعن حسنات القدر. إذ من غير ازدياء والدي للأدب، فمن المؤكد أنني سوف لن أنشيت باستماتة وإصرار بما كان حينئذ مجرد لهُو ولعب، غير أنه سوف يغدو بعناد أكثر منه إلحاحاً - موهبة - فلو أنني طيلة تلك السنوات (التي جمعتني بالوالد)، لم أقاس الأمرين ولم أحس في قرارة نفسي، بأن هذا بالضبط ما قد يحيطه ويخبئ أماله (في ابنه)، ما صرت بشكل محتمل الآن، كاتباً».

في سنة ١٩٥٠، يلحق ماريو بالثانوية العسكرية مدفوعاً برغبة الأب في أن يصير الابن «المانع» دفعة واحدة، رجلاً قوياً صلياً وخشناً. إلا أن السنتين اللتين قضاها يوسا في هذه المؤسسة

أن الهزيمة السياسية

لماريو فرغاس يوسا

لم تكن سوى انتصار

فعلي وحقيقي

للكاتبة الروائية

وللأدب عامة، لأنها

حررت الكاتب -

باعتباره أنا جمعياً لا

يمثل مجرد شخصه

فقط، بقدر ما يعكس

طموح جماعة وسطى

مننورة - من بعض

الأوهام والأحلام

الكبرى، وطهرته من

يوتوبيات كبرى غير

مأمونة النتائج

والعواقب كان يلح

على تجربتها

وخوضها رغم

معارضة بعض

الأصدقاء والمقربين له

بورجوازية مدللة من شأنها أن تفسد «رجولة» الابن وتؤدي به أوتوماتيكيا الى الميوعة وربما الى الشذوذ الجنسي : كل ذلك كرس جفوة عاطفية كبيرة لا يمكن ملؤها ولا رتقها بين الأب القاسي والابن الخائف دائماً وغير المطمئن أبداً، وهي

هي شخصيات من جهة مقتبسة ومحوّرة بشكل حر انطلاقاً من نماذج حقيقية، كما أنها من جهة أخرى مستلهمة من شخصيات متخيلة بشكل كلي». في العطلة الصيفية لعام ١٩٥١ وما تلاها من العطل البينية في العام الدراسي الموالي، يدخل ماريو وهو في سن الخامسة عشرة من عمره التجربة الصحفية، من خلال المساعدة التي كان يقدمها مقابل مبلغ نقدي قار، في مكتب والده (المصلحة الإخبارية العالمية International News Service) الذي كان يشتغل كوكالة إخبارية مستقلة تتلقى عبر جهاز راديو خاص، وصلات إخبارية بلغات أجنبية، يقوم على الفور بعض المختصين بترجمتها إلى الإسبانية، وإمداد جريدة (CRONICA) بها من خلال ماريو الذي شغل وظيفة الوسيط بين المؤسستين، وهو الشيء الذي ألهم خياله وجعله يحلم باليوم الذي يصبح فيه صحفياً حقيقياً.

في هذه الفترة بالضبط، سيفامر ماريو بكل شيء في سبيل أن يغدو على الفور صحفياً شاباً يحظى بالشهرة والمجد والنجاح، فيندفع حينذاك إلى نزع جميع ما ظل يشده بثقل الماضي غير المرغوب فيه، إلى زمن الطفولة والمراهقة المرفه. فما أن يبلغ سن السادسة عشرة حتى يقرر من تلقاء نفسه، وفي غياب الوالد المسافر إلى أمريكا، العمل ضمن صحيفة «الكرونيكا». يقول (في ص ١٩٢ من المذكرات): «لقد أشرت إلى هذه المغامرة المسكونة بالإثارة والتوجس، في روايتي التي تحمل عنوان حديث في الكاتدرائية، وذلك تحت غطاء وحلية تخيليين».

انفتحت خلال هذه المرحلة في حياة الكاتب بالذات، صفحة جديدة من سيرته الخاصة وهي تحديدًا، تلك التي ستنكتب بكيفية ملينة بروح مغامرة بوهيمية وحب تجريب واكتشاف (تدخين، إدمان على الشرب، معاشرته للمومسات، قراءة محسومة للتجربة الأدبية الوجودية الفرنسية)، خصوصاً بعدما حظي برفقة صحفيين من أشهر الصحفيين في جريدة «الكرونيكا»: الأول كان

الإكراهية، لم تغلح في غسل دماغه وتهيهه لأن يغدو مشروع ضابط عسكري لا يلين ولا يعصى الأوامر أبداً، وإنما شدحتاً موهبته ووجهاته نحو القراءة والكتابة، وأمدته بطاقة جبراة للتصدي لمشينة الوالد، مستمراً نهايات الأسبوع الطويلة الخالية، وتلك الساعات واللحالي الحزينة والكتيبة التي كان يعيشها في عزلة ووحدة وحنين، لمباشرة فعل التحدي الخلاق ضد الأب وضد المؤسسة العسكرية كليهما، بإيقاع اشتغال دفاق وسيل، إلى الحد الذي بدأ معه مشروع الكاتب يتأسس فيه (ولو لم يكن يوسا واعياً به كل الوعي، مظماً يصرح هو في المذكرات).

وعلى الرغم من صلافة العنف وقتامة التفرغ اللتين أجبر ماريو الرقيق والمرفه الحس والإحساس على تحملهما خلال هذه الفترة الدراسية في ليونسيو براد، فإنه في المقابل قد استفاد الشيء الكثير من هذه المؤسسة العسكرية. إذ عدا فعالية القراءة والكتابة اللتين صارتا فعل هواية شبيه يومية في تلك الفترة لدره السأم ومعاكسة الأب، وعدا عملية الكشف من الداخل التي قام بها ماريو فضحاً لحقيقة وجوه المؤسسة العسكرية الموبوءة وإماطة اللثام عن قيم العنف والغلظة والقسوة والخوش التي تتحكم في القائمين عليها، عدا ذلك استطاعت هذه الثانوية أن تفتح عيني البافع ماريو على حقيقة المجتمع البيروفي الذي كان ممثلاً بجميع فئاته وشرائحه الاجتماعية والجهوية والأثنية داخل المؤسسة، وتمنحه قدرة وكفاءة عاليتين من أجل استيعاب تنوع البيرو الأسطوري والثقافي واللغوي ممثلاً في تلك العينات الصغيرة التي كانت المؤسسة تتألف منها، وهو ما سيجعله يستفيد كثيراً من كل ذلك الزخم الهائل في كتاباته الروائية، وعلى رأسها روايته الرائعة: «المدينة والكلاب». يقول يوسا (في ص ١٥٠): «إن أغلب شخصيات روايتي: المدينة والكلاب، والتي كتبت انطلاقاً من استذكاري لهاتين السنتين اللتين قضيتهما في ليونسيو برادو،

بجسيريخا Bocerra الخبير في شؤون الجريمة والمسؤول عن الصفحة القانونية ذات الحبكة البوليسية المشوقة، والذي يحفظ خريطة ليما Lima غير الرسمية مع كافة تضاريس عوالمها السفلى المغلفة، في أدق ما كان يتعلق بحياة المواخير والحانات والملاهي والمراقص، والذي له علاقات ممتدة مع الشرطة والمخبرين وأجهزة المحكمة: أما الثاني فهو الشاعر الشاب كارليوتوس Nai Carlos Noy الذي عمل مسؤولاً عن الصفحة الثقافية للجريدة، وله يعود الفضل في بلورة وعي ماريو الأدبي والارتقاء بذائقة وموهبته الفئيتين، وذلك لما أسداه له من خدمات جمّة في توجيه قراءاته وتأطيرها ضمن مسار يحتفي بتجربة الكتابة الدائنية. يقول الكاتب في لحظة اعتراف خاصة: «إن ترسيمتي الأدبية مدينة بالشئ الكثير لكارليوتوس Nai، أكثر مما هي مدينة لأساذتي في الثانوية ولأغلب من درّسني في الكلية. بفضلته تعرفت على بعض الكتب والكتاب الذين سيصمون بقوة مرحلة شبابي - على أندريه مالرو في الوضع الإنساني والأمل مثلاً، على روائي أمريكا الشمالية المئتمنين للجيل السابق، وخصوصاً على سارتر... وأنا متيقن جداً من أن ماريو كارليوتوس Nai كان قد حدثني عن شعر إكيران Eguene، وعن المدرسة السوربالية، وعن هذا الإيليس Ulysses الذي جعلتني ترجمته الرديئة.. لا أتمكن من القراءة إلا بالقفز على صفحات كثيرة، من دون فهم أي شيء» (ص ٢٠٢).

إلا أن تبديل سيرة ماريو وتغيير أحواله العامة (ومنها الصحة بالذات)، نتيجة انفتاح شهيته على حياة السهر واللهو واللقاءات البوهيمية الحارة بين أعضان المومسات في حانات ليما وملاهيها الليلية وهو قاصر لا يزال، عجل بتدخل أحواله (بيدرو، خوان وخورخي) لدى أبيه قصد كبح اندفاعاته المحمومة والحد منها، وتوفير فرصة هادئة للتفكير بجديّة في المستقبل، بعد تمكين ابن الأخت دوريتا من استكمال دراسته الثانوية، مثلما

يليق بشاب حيوي وواعد كماريو فرغاس. وهكذا سيتدخل الأب من جديد في حياة ماريو، لكن هذه المرة بشكل هادئ ورصين، ليقترح على ابنه المشروع الذي هيأه الأحوال فيما بينهم، قصد إنقاذه من هذيان ليما المسكون بحما ليلية كاتمة: أي إمكانية الجمع بين الممارسة الصحفية وبين حياة التمدن، لكن خارج أجواء ليما وإغرائها البوهيمية !

في سنة ١٩٥٢ يسافر ماريو يوسا إلى خاله الأكبر لوتشو Luchو الذي دبر أمر دراسته باتفاق مع العائلة في ليما - حيث لا مقعد شاغر في أي ثانوية بالمرة - وأرسل إليه من مدينة بيورا Pura، ساعياً في طلبه. بين أحضان عائلة لوتشو، يتنفس ماريو هواء جديداً ومختلفاً عن الهواء الذي كان يكتنف مجال بيعهم الكتب والمترنم في ليما، فتغمره من جراء هذا التبدل الطارئ على حياته النفسية، حماسة وحيوية ذهنيّتان كاسحتان، تجعلانه يعيش بإقبال حقيقي على حياة الدراسة والتحصيل، بالموازاة مع العمل الصحفي في «الأندوستريا INDUSTRIA»، وقد استعاد التوازن والثقة المفقودين بالنفس، وصار بفضل ذلك مغشوراً بأريحية واعتراف حقيقيين، في البيت والصحيفة والثانوية.

في هذه المرحلة يكتب ماريو الشعر والقصة والمقالة في الجريدة، ويدخل على كتابته المسرحية القديمة بعض الروتش، ويساهم بها في الأنشطة المدرسية الموازية، وهو ما يعطيه حضوراً اعتبارياً متميزاً في المدينة، خصوصاً بعدما فازت مسرحيته: «هروب الأنكا» بالجائزة الثانية التي نظمتها وزارة التربية والتعليم آنذاك

بالموازاة مع الكتابة، يفتح ماريو شيفنا شيفنا على عوالم السياسة مخفوها بأسئلة لم تنضج بعد بما فيه الكفاية، حول الاشتراكية والشيوعية والفاشستية والحركة الثورية البروفية التابعة للحزب الثوري بالبيرو، الشئ الذي يدفع بالخال لوتشو إلى التدخل لتحصين هذا القلب بالشرح

والتفسير والتأطير، وهي المهمة التي لم تكن تنحصر ضمن ذلك المجال الشائك وحده، وإنما تعدته إلى مجال القراءة والكتابة الأدبيتين، خصوصا وأن الخال لوتشو كان قارئاً جيداً للكتب الأدبية الرفيعة، وعن طريقه سيكتشف ماريو أسماء استثنائية في الكتابة الروائية، ستطبع ذاتها وتؤثر على مساره الإبداعي في تلك الفترة، أهمها دوستوفسكي.

وعلى الرغم من قصر الإقامة التي جمعتها بالخال لوتشو وزوجته أولغا (ما بين شهر أبريل وديسمبر من العام ١٩٥٢)، إلا أن التأثير الإيجابي الكبير لهذه المرحلة كان حاسماً في مسار حياته، إلى درجة أنها بقيت موشومة وحية في الذاكرة بقوة. «عرفت خلال هذه الحقبة من شبابي حياة وديعة وهادئة، لم يتخللها أي خوف مزمن = [إشارة إلى ما كان يحس به في وجود الأب]، ولم يشملها أي تكتم أو تقيّة أو إخفاء إزاء ما كنت أفكر فيه بصراحة، أو أرغب في الحصول عليه، أو أحلم به : وقد ساعدني هذا - بالفعل - على تنظيم حياتي بطريقة تجعلني أوفق فيما بين استعدادي أو عدم قابليتي من جهة، وبين موهبتي من جهة أخرى. وخلال السنة الموالية، ظل خالي - وهو في بيورا - يمدني بمساعداته الجمّة، من خلال إسدائه النصح لي، وغمرني بالتشجيعات الفياضة، والتي كانت رسائله الطويلة تطغى بها وهي تجيب عن الرسائل التي كنت أبعث بها إليه» (ص ٢٨٠).

يعود ماريو إلى الدراسة الجامعية في العاصمة ليما بعد حصوله على الشهادة الثانوية العامة في بيورا، ويمكث في بيت الجدين لأن والديه يسافران إلى الولايات المتحدة الأمريكية. يلتحق كطالب بالبيئة الفرنسية، ويجهد نفسه وقتاً طويلاً لتعلم اللغة الفرنسية قصد التمكن من القراءة المباشرة لبعض النصوص (أ. جويد، أ. كامو، وس. إيكزوبيري). ولتسديد نفقاته الموازية الخاصة (شراء السجائر ودخول السينما)، يعمل ماريو محرراً في مجلة «توريزمو» «Tunismo» بأجر هزيل. إلا

أن أهم تجربة عاشها الكاتب في هذه المرحلة (ما بين بدايات العام ١٩٥٢ ومنتصف ١٩٥٤)، هي انتظامه في خلية طلابية يسارية (تدعى الكاهويد Cahuide)، كانت إحدى الأنوية المؤسسة للحزب الشيوعي في البيورا، وإطلاعه على الأدبيات الماركسية ضمن حلقات سرية للنقاش والتكوين، مع ما يقتضيه ذلك من تأطير وخوض لبعض المعارك النضالية (الإضرابات الطلابية في الجامعة). غير أن ماريو سرعان ما ينتابه القرف والسأم من هذه التجربة، فينسحب بهدوء عائداً إلى عزلة الكتابة والقراءة والتحصيل. يقول عن هذه المرحلة : «حينما تركت الخلية في يونيو أو يوليو من العام ١٩٥٤، كان قد انتابني منذ أمد طويل، شعور بالملل واللاجدوى إزاء الخواء الذي ظل يؤطر حركتنا. كما أنني غدت لا أؤمن بأي كلمة من الكلام الذي طال تحليلنا الطبقي، وتأويلاتنا المادية الجدلية التي بدت لي - رغم أنني لم أكشف رفاقي بذلك بشكل قطعي ونهائي وصريح - بأنها صبيانية وسخيفة، مملعة بتعاليم وعظيمة من النوع المسكوك والمتوهم، وبصيغ - من قبيل «انتهازية البورجوازية الصغرى»، «النزعة الإصلاحية»، «المصلحة الطبقية»، «الصراع الطبقي» - كانت تستعمل كتعليقات للتفسير والدفاع عن الأشياء الأكثر تناقضاً في الحياة. لقد تخلّيت خاصة عن هذه التجربة الخلوية، لوجود عجز كاسر في تهويّي الكينوني - وهو تهويّ قائم على نزعتي الفردانية، وموهبتي الكتابية النامية، وطبيعتي المتمردة على الدوام - والذي كان يحول بيني وبين تجسيد ذلك المناضل الثوري، الصبور، غير القابل لأن يتعب، الطبع، عبد التنظيم، والذي يقبل ويمارس المركزية الديمقراطية (...). غير أن ابتعادي عن خلية الكاهويد قد نتج كذلك أيضاً، عن الاختلافات الأيديولوجية التي عرضت لي بشكل خاص، بعد قراءة سارتر ومجلة الأزمنة الحديثة Temps modernes، والتي كنت من بين منخرطيهما المتحمسين (ص ٣٤١/٣٤٢).

لكن مع ذلك، ينبغي أن نسجل بأن قراءة يوسا للأدبيات الماركسية في هذه المرحلة الفكرية من حياته الفكرية، تبقى سطحية وتجزئية مثلما يسجل هو نفسه (في الصفحة ٣٤٢). فهو إن قرأ ماركس ولينين وماو بشكل حقيقي وعميق، إلا في الستينيات حينما يكون متواجدا في أوروبا. حينئذ بالضبط، سيعود إلى قراءة الكتب الماركسية

مدفوعا بحميا الانتصار للثورة الكوبية الناشئة، سواء منها الفرائ الماركسي الكلاسيكي أو التنويعات والحواشي التي أضافها كل من لوكاش وغرامشي وغولدسمان وألتوسير، على ذلك المتن المركزي. بعد عودة الأب من أمريكا في السنة نفسها (١٩٥٤)، سيتهم ابنه ماريو بالتهاون وفقدان الطموح لقبوله العمل في مجلة «توريزمو» بأجر زهيد جدا، وسيكلمه عن النموذج الفعال من حياة الطلاب في الولايات المتحدة الأمريكية، الذين يجمعون بين العمل المنتج والحقيقي وبين الدراسة الجامعية. ثم يخبره بأنه قام بالتوسط له لدى أحد الأصدقاء، للاشتغال كمستخدم بنكي. «لقد كانت تجربة [العمل البنكي في وكالة لا فيكتوريا دي بانكو] La Victoria Di Banco شديدة الوطأة علي، إذ كانت تستغرق مني جهدا أزيد من ثماني ساعات في اليوم، وتريطني بالمكتب من الاثنين إلى يوم الجمعة من كل أسبوع، إلى الحد الذي يجعلني عرضة للكوابيس والأحلام المرعبة» (ص ٣٤٤).

إلا أنه بعد شهر ونيف من هذه التجربة القاسية، تشاء الظروف مرة أخرى أن تطف بماريو وتنقده من برائين المال والأعمال، فتعود به إلى ماء الكتب وفضى المكتبات السخي، وذلك بتدخل من الأستاذ

«عشت في هذه الفترة التي كنت فيها مفتونا بأعمال فولكرنر الأدبية، تحت سحر التقنية الروائية.

فكنت أقرأ كل ما كان يقع بين يدي يعينين فاحصتين، منشدا كيفية اشتغال زاوية النظر، وإلى تنظيم الزمن، والوظيفة المتناغمة للسارد، أو إن كان اللاتناغم والأخطاء التقنية . كاستعمال غير

النوع نعوثا مثلا - تحطم (وتحول دون) قيام المحفل الأدبي

بوراس بارينيتشيا Porras Barrenechea - المؤرخ وأستاذ التاريخ في كلية الآداب - الذي اقترح على ماريو العمل معه في مشروع توثيقي يستهدف إنجاز سلسلة تاريخية عن البيرو يطلب من ناشر خاص، بعد وقوع الأستاذ تحت طائلة الإعجاب الشديد بإجابة طالبه في الامتحان النهائي للسنة الأولى الجامعية. غير أن الأب مرة أخرى، سيتدخل في شأن ماريو على الرغم من بلوغه سن الثامنة عشرة، مقرعا وساخرا من «فضل» ابنه ومما يسميه «بغيا» الهمة والطموح» لديه، خصوصا أن ترك عمل مضمون في مؤسسة بنكية مهمة في العاصمة ليما، هو في نظر الأب ضرب من التعاسة الفكرية ونوع من القصور الشخصي، ورغبة حياة في الفراخي والخمول.

في هذه المحطة من سيرته التكوينية، ستتاح ليوسا وهو بالقرب من أستاذه، الفرصة العلمية / التعليمية الكبرى لتعميق اطلاعه على كل ما يمت بصلة من قريب أو بعيد، بتاريخ وجغرافية البيرو حضاريا وفكريا وثقافيا، بالإضافة إلى المعرفة بأسرار الحاضر المتخلف والفقر والمنهار. كانت مهمة يوسا تقتصر على قراءة حوليات الغزو الأوروبي للبلاد، وتهينة جدادات بصدد الأساطير والخرافات والحكايات البيروفية البدائية القديمة التي سادت قبل الغزو. وزاد من تأجيج نار هذا البحث المعرفي الانضباط الذي كان يتطلبه العمل مع بارينيتشيا، باعتباره من طينة أولئك الأساتذة الذين يراهنون على مركزيته ضرورية في الإشعاع، وهم يحرصون على إحاطة أنفسهم بثلة من المربين والأشياء المتصاعين والممتمثلين، من أجل التأكيد على التفرد والخصوصية. إضافة إلى كل ذلك، منحت مناسبة الاحتكاك مع المؤرخ البيروفي المشهور، يوسا الفرصة للتقرب من مجموعة هائلة من الجامعيين والكتاب والمنقذين الذين كانت تربطهم ببارينيتشيا أواصر فكرية ومعرفية مقاربية. يقول الكاتب: «لقد اشتغلت مع راوول بوراس بارينيتشيا من فبراير/ شباط

١٩٥٤ إلى آخر يوم قبل سفري إلى أوروبا سنة ١٩٥٨. لقد مكنتني فعلا الساعات اليومية الفلاث التي كنت أقضيها مع هذا الأستاذ من الفانية بعد الزوال إلى الخامسة مساء، مدة أربع سنوات ونصف، وذلك ابتداء من الاثنين إلى يوم الجمعة، [أقول بأن تلك الساعات] مكنتني فعلا من أن أكون نفسي جيدا، ومنحتني معرفة كبيرة وضافية عن البيرو، أكبر بكثير مما تحصلته من دروس جامعة سان ماركوس (San Marcos) إن عملي عند بوراس وما اكتسبته من خبرة لديه، شجعاني بشكل كبير. لقد انهمكت أثناء سنة ١٩٥٤ و ١٩٥٥، على الكتابة ليل نهار، وأنا مقتنع أكثر من أي وقت مضى، بأن الأدب هو موهبتي الحقيقية. لقد حسمت أمري وأنا أقر بأنه علي أن أتركس للكتابة والدراسة. ولسوف تكون حقاً، الدراسة الجامعية المكمل الحقيقي لموهبتي، ذلك أن الدروس في الجامعة توفر للطالب وقتاً حراً لا يستهان به من أجل تكوين الذات...» (٣٧١/٣٨٢).

في هذه الفترة من حياته الأدبية، يتعرف يوسا على بعض المثقفين الشباب، منهم كارلوس زافاليتا Carlos Zavala الذي يعد من الأصدقاء الذين سيلعبون بعض الأدوار المهمة في التكوين الأدبي للكاتب، وكذلك لويس لويزا Lus Loayza الصديق الأهم والمؤثر الرائد في التوجيه القرائي والكتابي لليوسا. فعن طريق الصديق الأول، يكتشف يوسا القارة الروائية الأمريكية الشامخة والمبهرة جداً، من خلال اكتشاف العملاق فولكنر Faulkner أحد أهم وأبرز ممثلي الكتابة السردية في هذه القارة، بعدما ظل يوسا مدمناً على الأدب الفرنسي، وعلى الخصوص كتابات سارتر Sartre وقد تطلب التعامل مع فولكنر صوغاً تفاعلياً جديداً لكيفية القراءة، وإعادة نظر جذرية في الاستهلاك الأدبي المتدفق أفقياً، والمكتفي بالتدافع إلى الأمام في اتجاه خطي أحادي الاتجاه، والذي دأب عليه الكاتب قبل هذا اللقاء. «لقد كان فولكنر الكاتب الأول الذي قرأته وأنا ممسك القلم بيدي لتدوين بعض النقاط ووسم

بعض المقاطع الخاصة، من جهة حتى لا أتيه أو أضل بين حيطان متاهاته الجنيولوجية، وبين أرجاء انتقالاته المفاجئة التي يجريها على الأزملة ووجهات النظر، ومن جهة أخرى حتى أكشف عن أسرار البناء الباروكي الذي ينتظم كل واحدة من قصصه، وأميظ اللامع عن خبايا لغته الملثوية، عن تفكك البناء الكرونولوجي لحكاياته، عن السري والمغزى فيها، عن العمق، عن لاهمانيته الملتبسة، عن الدقة السيكلولوجية لهذا الشكل الذي تأخذه القصص» (ص ٣٨٥).

أما لويس لويزا فيرجع له الفضل في فتح شهية الكاتب ومعرفته على الواقعية السحرية التي تميز أدب أمريكا اللاتينية، وذلك من خلال النماذج الأكثر جدة وتأثيراً: «لقد كان [لويزا] شاباً فارغ الطول ودائم الشرود والضجر، يكبرني بستين أو ربما ثلاث، مسجل بكلية الحقوق غير أنه لا يهتم سوى بالأدب. قرأ كل الكتب [المهمة]. وكان يحدثني عن كتبها الذين كنت أجهل وجودهم، كبرخييس Borges الذي كان يستشهد به على الدوام، أو المكسيكيين: رولفو Pardo وأرييولا Arreola، وكنت كلما نؤمت - وأنا مسكون بحميا الاندفاع والحماسة - بسارتر والأدب الملثزم، كان يفتح فمه للتحاوب كمخبول (...). بفضل لويزا، قرأت بورخييس ببعض التحفظ في البداية - لأن غريزتي كانت تدفع عني كل ما له بشكل خاص الطابع الفكري القح، وهو ما كان يبدو غير مرتبط بأي تجربة مباشرة مع الحياة - لكن بدهشة وفضول سيظللان ملازمين لي في قراءته. وهناك [عدا بورخييس] العديد من الكتاب الأمريكي. لاتينيين الذين كنت قبل أن أوثق علاقتي مع لويزا، إما لا أعرفهم، أو لجهلي الخالص بهم كنت أزدريهم.. [وهم من بين آخرين] ألفونسو راييس، أدولفو بيري كازاريس، خوان خوسي أرييولا، خوان رولفو وأوكتايفيو باث...» (٣٩٩/٤٠١).

في هذه الفترة، ويعد سلسلة من الاخفاقات المتوالية حالت دون بروز اسم يوسا ككاتب واعد،

لوتشو: «الخالة» جوليا».

غير أن هذا لا يعني مطلقاً، أن يوسا لم يكن في ما مضى، يعرف هذه «الخالة» عن قرب فجوليا (التي كانت في الأصل مواطنة شيلية / بوليفية / بيروفية، وكانت إلى جانب ذلك تكبر يوسا بفارق ثلاث عشرة سنة، وترتبط مع أمه دوريتا وبعض خالاته وأخواله بأواصر صداقة قديمة وحميمة)، غالباً ما كانت تزور أسرة الجدين في مرحلة طفولة يوسا - أي بالضبط، قبل انتقاله هو والأم للعيش مع الوالد بعد خروج وأوية هذا الأخير فجأة، من بطن الغياب - وتحرص على جعل الجو المحيط بها يشع مرحاً وأنساً وجوراً، بفعل انشراحها الدائم وقوة شخصيتها الجذابة والمؤثرة. لهذه الأسباب بالضبط، تعشقها قلب يوسا وتعلق بها وهو لا يزال ذلك الطالب الشاب والقاصر قانونياً (إذ كانت سن الرشد القانونية يومئذ، تحدّد في واحد وعشرين سنة، بينما هو لم يبلغ آنذ سوى التاسعة عشرة من عمره)، بعد إقامتها المؤقتة في بيت الخال لوتشو وزوجته أولغا على إثر فشل تجربتها في الزواج. كان يوسا وهو الشاب المقبل على حياة البهجة والسرور «مضطرباً» في هذه الأثناء، إلى الخروج مع الخالة جوليا إلى دور السينما أكثر من مرة واحدة في الأسبوع، للزج بها بقوة وسط أجواء احتفالية سارة تغذيها في الانفلات من شرنقة عزلتها الكاتمة، على إثر الصدمة النفسية الحادة التي ألمت بها. ولأن الحفلات السينمائية الليلية تعددت، ومعها تعددت فرص التعبير عن الإعجاب والتقدير والمحبة، فإن عشقاً جارفاً كماء السيل قد تملك قلب يوسا، ودفع به إلى التفكير الجدي في الزواج من هذه المرأة.

وإذا كان موقف الأب معروفاً منذ البداية، وقابلاً للتنبؤ به بناء على ما سلف من أشكال التوتر واللاتفاهم التي ربطت فيما مضى بينه وبين الابن، فمن العادي إذن أنه لن يسعى البتة إلى مباركة هذه الخطوة الجديدة التي أقدم عليها يوسا (على الرغم من تدخل الأستاذ بوراس بارينتشيا هذه المرة

سواء ضمن حلقة من المثقفين والكتاب التي كان يحضر منتداهما مدفوعاً بتشجيعات أصدقائه بين الفينة والأخرى، أو بين ظهران كلية آداب سان ماركوس التي لا يزال طالبا فيها؛ لينجح يوسا أخيراً في الفوز بجائزة أدبية، ونشر أول قصة له ضمن مجلة يديرها المؤرخ سيزار باشيكو فيليز Vele Cazar Pacheco، وهي قصة «الزعماء» (المأخوذة وقائعها من ذكرياته الخاصة أثناء مرحلة الدراسة بالمؤسسة العسكرية، وتحمل سمات ومعالج الطريقة التي اختطها واختارها في كتابته فيما بعد، لتتوالى كتابات قصصية أخرى بوتيرة منتظمة، وأفق معرفي محكم التمثل والصوغ. يقول الكاتب عن هذه التجربة في مذكراته: «كانت قصة [الزعماء] المحكي الأول الذي قمت بنشره، وأطلقت عنوانه فيما بعد على أول كتاب صدر لي. إن هذه القصة القصيرة تجسد بشكل جيد، ما قمت به فيما بعد ككاتب روائي: أي اعتماد التجربة الشخصية كنقطة انطلاق من أجل بلوغ المتخيل؛ واستعمال الشكل المتظاهر بالانتماء للواقعية بفضل التحديدات الجغرافية والحضرية؛ والحصول على [نوع من] الموضوعية من خلال الحوارات واستعمال الوصف من زاوية نظر غير متعينة sonnet imper، وطمس أثار الكاتب في النص، ثم أخيراً اعتماد وضعية نقدية إزاء إشكالية محددة تكون هي السياق أو أفق الطرفة/ النادرة anecdote» (ص ٣٩٥).

لكن في نهاية صيف عام ١٩٥٥، بينما يوسا لا يزال طالبا في بداية سنته الثالثة الجامعية، يناقش الأدب مع صديقه المحميم لويس لوليز، ويناضل سياسياً ضمن صفوف الحركة الديموقراطية المسيحية (على الرغم من عدم إيمانه الديني)، ويكتب القصص القصيرة بثقة في النفس كبيرة، ويملاً الجذابات لدى أستاذ التاريخ بوراس بارينتشيا؛ يحل بالعاصمة ليما كائن غاية في التميز والغرادة، ليريك وجود الشاب يوسا ويؤثر عليه بشكل فوري ومباشر، وهو أخت زوجة الخال

molto prop، فإنه سوف يضطر إلى إجلائها عن البلاد بدعوى عدم الرغبة في بقائها [باعتبارها ليست من أصل بروفيني] - وبينما ظل يتوالى على مضمون رسالته الغيظ والسخط، اضطر كي ينهيها إلى الاستعانة بمعد من الكلمات النابية التي تتوعدي بالقتل ككلب حقير مسعور، إن أنا لم أذعن إليه. ثم أضاف بعد التوقيع - وبذلك إما على هيئة ذيل أو حاشية - بأنه بمقدوري التماس الحماية من الشرطة، إلا أن هذا لن يثني عزمه أبداً، عن إطلاق خمس رصاصات في اتجاهي، لتخريم جلدي. ثم يضيف توقيعاً آخر في الأسفل، ليؤكد على عزمه وبقينه التامين» (ص ٤٥١ / ٤٥٢).

بعد هذا السيل العارم وغير العادي من التهديد والوعيد المسكونين بحصى الانتقام، يضطر الزوجان إلى الافتراق المؤقت حتى إشعار آخر جوليا تسافر إلى بيت والديها بالشيلي، بينما يوسا يظل لدى جديّه وقتاً إضافياً آخر حتى يتمكن من ترتيب أموره الخاصة المتعلقة بالمواءمة بين شؤون الدراسة الجامعية من جهة، ومن جهة أخرى القيام بأعمال إضافية بمقدورها لاشك، أن توفر له الاستقلالية المالية الضرورية التي قد تجعله يعيش مع زوجته - في حالة العودة، في منأى نسبي عن أي حاجة قد تشوش أو تؤثر على استقرارهما المعنوي والنفسي، وذلك من خلال الزيادة في حصة الدخل الشهري القار والثابت الذي كان يتقاضاه، لذا يزداد حماس يوسا ويتقوى إقباله على البحث عن أعمال إضافية، وهو يتعاطى في نفس الوقت إلى الكتابة في الصحف وبعض الدوريات الأدبية وغير الأدبية، حتى لتضيق أجدنته بتوزّع وقته اليومي بين قاعات الدراسة، ومقورات الجرائد والصحف السيارة، ومكتبة النادي الوطني التي صار قيماً عليها، ومحطة للراديو حيث صار يعمل منشطاً ثقافياً ناجحاً. هذه المعركة التي خاضها الشاب يوسا من أجل إثبات الذات وتحقيق الاستقلال والاستقرار، نجد أنه سيكون لها تأثير قوي الإيجابية ليس على حياته الخاصة وحدها،

بالضبط - بطوعية منه ومن دون علم يوسا - من أجل حث الأب على التفكير والتصرف بعقل وحكمة وروية في مواجهة هذه النازلة؛ وإنما سيعتبرها ضرباً من الحق والتجاسر الصلف من مائع عديم الطموح والهمة، يختار على الدوام الركون إلى الانفلات من المسؤولية الحقة، بركوب موجة الهرب نحو الظل والنعومة. لذا فإن يوسا وهو المدرك لقصوره القانوني، والمقدر في نفس الوقت لقدرة والده على إمكانية التعرض له في أية لحظة، للحيلولة دون إتمام المراسيم الخاصة بالقران نكابة وبطشا وإخصاء له لا غير، كان قد سعى عبر قنوات وطرق ملتوية جد خاصة، لتدبير وحسم مسألة «قانونية» الزواج من جوليا، بالتحايل على عائق السن من خارج أوساط العاصمة ليما التي كان والده قد سبق إلى تأليبها وتأييجها ضده، وهو الشيء الذي عده هذا الأخير تحدياً شخصياً له، مما زاد من سؤره حقدّه وغضبه. يقول يوسا في المذكرات: «كانت أياماً متعبة وعيئية بعض الشيء. استمرت أنا أؤوب إلى بيت الجدين في المساء، بينما كانت جوليا - زوجتي المتألقة التي لم أعد أراها إلا لساعات قليلة فقط، تماماً كمهدنا قبل الزواج لما كنت دائب الزيارة لبيت خالي لوتشو - تعيش مع الخالة أولغا. وقد ظلت هذه الأخيرة تبدي اتجاهي ودّاً ومحبة عاديين، على الرغم من أن وجهها كان قد اصطبغ بقتامة كاسفة، تشبه إلى حد ما ظلمة الليل. في حين ظل والدي يبعث لي، عبر والدتي طبعاً، برسائل تهديد وتحذير مفادها: أن على جوليا أن تخلي البلاد بسرعة، وإلا فلتتظر ما هو أوهم. وأذكر أنني كنت في اليوم الثاني أو الثالث الذي تلا زواجنا، قد توصلت منه برسالة لن أنساها. كانت قاسية وشديدة اللهجة وهذيانية، تمدد لجوليا مهلة أيام معدودة كي تنسحب من تلقاء نفسها خارج البلاد وإلا فستلقى مصيراً غير سار. لقد كان والدي قد تعاهد سلفاً مع صديق من أصدقائه الوزراء في حكومة أودريا، Odrina، وطمانته هذا الأخير بأنها إن لم تمض من محض إرادتها mo

ولا على عشه الزوجي فقط، ولكن حتى على المحيط العائلي الممتد كذلك. يقول يوسا: «في ظرف شهرين، حصلت على ست مهن (بينما ستأنتيني السابعة بعد انصرام عام ونصف عن هذا التاريخ أي حوالي سنة ١٩٥٧، بأشغالي في محطة إذاعة راديو باناميريكانا Panamericana، وهو ما مكنتني من مضاعفة دخلي الشهري لخمس مرات...)». وبعد مضي أربعة أو خمسة أسابيع على سفر جولها باتجاه الشيلي، اتصلت هاتفياً بالودي لأحد معه موعداً لمقابلته في المكتب. علماً بأنني لم أره ولم أورد على رسالته التهديدية، منذ عهد

زواجنا. في غاية من القلق والاضطراب والغضب كنت، وأنا أجتاز عتبة مكتبه ذلك الصباح. ولأول مرة في حياتي، حسمت أمري وقررت أن أطلب منه - إن شاء له الهوى - تصويب مسدسه في اتجاهي وإطلاق رصاصاته علي من دون أي شعور بالرحمة أو الشفقة. ذلك أنني الآن وقد أمّنت دخلي وسبل عيشي، لن أمكث هكذا منفصلاً عن زوجتي إلى الأبد (...). غير أنني للفرابة الشديدة، وجدته ذلك الصباح رائق المزاج ومترناً! إن تبين لي بناء على بعض ما ذكره وبعض ما لم يذكره لسبب أو لآخر، أن حديثه مع الأستاذ والمؤرخ بوراس برينتشيا (...) قد فعل فعله فيه، وساهم في جعل قنائه تسلس، إلى حد أنه أذعن بتلقائية غير معهودة فيه، لهذا الزواج الذي لم يباركه أصلاً في حينه (...). وقتها لم يتهمني بأي شيء أبداً. إنما حدثني بالأحرى بلغة تقنية محضة وكأنه محام محترف، لفة كان قد خبرها من ذي قبل، وينوع من الدقة والتفصيل المريبين. كان بحوزته نسخة من تصريح أقررت فيه لرجال الأمن خلال جلسة استنطاق سابقة، بأنني تزوجت فعلاً وأنا ابن التسعة عشر عاماً، عرضها علي فتبين لي

أنها كانت معلمة كلها، بمداد قلم أحمر جاف. وكان كفيلاً بهذا التصريح الذي وقعت عليه، إن حدث أن رفعه في قضية ضدي، أن يكسب إلغاء قانونها لهذا الزواج. غير أنه لم يحاول القيام بشيء من هذا القبيل أبداً، إذ على الرغم من كوني قد ارتكبت - في عيني - حماقة كبيرة بدخول غمار الزواج قبل الوقت وبذلك الطريقة المتحايلة والمتهوره، إلا أنه اعتبر الأمر شأنًا رجولياً صرفاً، ومحض سلوك لا يقبل عليه سوى فعل حقيقي. بعد ذلك، نصحتني وهو يجهد نفسه بالكامل كي تصدر عنه نبرة متسامحة لم أكن قد عديتها فيه من قبل، بأن أركز على دراستي وأهتم بها اهتماماً كلياً وأولياً، وأن لا أنقطع عنها لأية أسباب مهما كانت أبداً، وبأن لا أترك لهذا الزواج أي فرصة من شأنها إفلاس مستقبلي. لقد كان متأكداً بأنني أستطيع أن أمضي قدماً إلى الأمام، شريطة تجنبني ارتكاب أية حماقات أخرى. وأضاف أنه إن كان يبدو دائماً قاسياً وغلظاً معي، فلأنه كان يضطر إلى القيام بذلك من أجل مصلحتي التي يعرفها هو أكثر مني، وأنه بالبطش يستهدف تقويم ما كان آل يوسا (أي عائلة أمي)، قد ساهموا في اعوجاجه باستعمالهم حثاثاً مفرطاً وزائداً عن اللزوم، أسأت أنا فهمه...» (ص: ٤٥٦/٤٥٧/٤٥٨).

كانت هذه الواقعة لحظة صفاء أساسية في حياة يوسا، جعلته يشعر نسبياً بتحرر شامل من رقابة الأب، ويسعى في طموح وهمة إلى الخروج من ربة هذه السلطة الكابسة من أجل تأكيد الذات داخل وخارج البيت. إلا أنها مع ذلك، لم تكن لحظة حاسمة نهائياً في فظ النزاعات والمشاكل بينه وبين الأب. إذ على الرغم من انفصال بعضهما عن البعض منذ سنة ١٩٥٨، بخروج يوسا وزوجته إلى أوروبا واستقرارهما هناك، وهجرة الأب والأم إلى الولايات المتحدة الأمريكية، واضطرارهما معاً إلى الاشتغال في أعمال تتطلب جهداً يدوياً كبيراً لضمان إمكانية العيش، إلا أن سوء الفهم والتفاهم ظل مع ذلك قيمة مهمة على العلاقة بين الابن

والأب، الى لحظة موت هذا الأخير.

وقبل أن يسترسل يوسا في سرد تفاصيل أخرى من سيرته الذاتية التي كانت سابقة على الخروج الى فرنسا لاستكمال دراسته العليا، يضطر الى فتح قوس كبير من ثلاث صفحات يبرز فيه ما طرأ على علاقته بأبيه من صفاء نسبي، لكنه غير طيبعي ولا حقيقي، على خلفية الواقعة المذكورة أعلاه. يقول: «أُسْرَت هذه المحادثة التي تعود الى منتصف أو ربما الى نهاية شهر أغسطس ١٩٥٥، على تحرري النهائي من الوالد... إذ [منذ ذلك التاريخ وحتى موته سنة ١٩٧٩]، لم يحدث أبداً أن نشأ بيننا خلاف واحد، على الأقل بشكل مباشر. لقد كنّا في الحقيقة، لا نرى بعضنا البعض إلا نادراً. وسواء خلال السنوات التي قضيناها معا في البيريو - الى حدود العام ١٩٥٨ حين سافرت الى أوروبا، وهاجر هو مع والدتي الى لوس أنجلوس - أو تلك التي كنّا نلتقي فيها بالعاصمة لهما على هامش العطل السنوية، أو حتى حينما أُرزوه بعض الأوقات في الولايات المتحدة، فإنه كان غالباً ما يتصرف تصرفاً معيناً، أو يصرح بأقوال، أو يتحين الفرص والمناسبات للمبادرة بالقيام بأشياء تستهدف تقليص المسافات التي فصلت فيما بيننا لسنوات خلت، ومحو الذكريات السيئة الذكر التي تكونت لي عنه، من أجل ترسيخ علاقة أصرة وثيقة وعاطفية للغاية، لم تكن أبداً قائمة. غير أنني أنا ابنه في النهاية، لم أكن أعرف البتة كيف ينبغي لي أن أرد على انتظاراته، بل وحتى حين أكون معه لبقاً ولطيفاً، فإنني لا أشعر اتجاهه بأي حنان عاطفي يذكر (...). ذلك أنه كلما اجتمعنا لرؤية بعضنا البعض - لأيام معدودة، بعد سنتين أو ثلاث من الغياب - فإن علاقتنا تظل لينة ولطيفة، غير أنها على الدوام باردة وجليدية.. ومن الأشياء التي بقيت غير مستساغة ولا مفهومة عنده أبداً، هي أنني تمكنت من أن أحظى بالشهرة بفضل مؤلفاتي، الى حد ظهور صورتي في جريدتي التايم Time ولوس أنجلوس تايم Los Angeles Time! كان هذا لا شك يطريه،

إلا أنه كان يزعجه ويربكه، أضف الى ذلك أننا لم نكن مطلقاً نتكلم عن الروايات التي كتبناها، الى حين ظهور خلاف أخير دار بيننا - وشوش علينا الى حين موته في شهر يناير من سنة ١٩٧٩ - على إثر صدور رواية: الخالة جوليا والكاظم، التي تضمنت بعض الحلقات المرتبطة بسيرتي الذاتية، حيث يظهر والد السارد ويتصرف بنفس الطريقة التي لاقيتها منه حينما أقدمت على الزواج من جوليا. إذ بعدما صدرت الرواية بشهور معدودة - وكنت حينها أعيش في إنجلترا، وبالضبط في كامبريدج - ووصلني منه رسالة عجيبة يشكرني فيها على أنني اعترفت [في الرواية] بقسوته معي، مضيفاً أنه ما كان ليقوم بردة الفعل القاسية تلك، إلا لمصلحتي الخاصة التي يعرفها أكثر مني، «لأنه يكن لي على الدوام، حبا كبيرا». غير أنني لم أرد على رسالته... وبعد مضي مدة على ذلك التاريخ، بلغفتي منه رسالة أخرى تصفني بالحقود، وتتهمني بالافتراء، وتبكت علي لعدم إيماني بالرب، وتدعو علي كي يلحقني من الرب غضب ماحق. وفي النهاية، حذرتني من أنه سيعت بنسخة من هذه الرسالة الى كافة معارفي وأصدقائي [الإبلاغهم بهذه الحقائق غير المعروفة عني] وقد علمت أثناء الشهور والسنين التي تلت ذلك التاريخ، أنه أرسل بالفعل عشرات، بل مئات من النسخ الى كل من أقاربي وأصدقائي ومعارفي في البيريو.. (ص ٤٥٩ / ٤٦٠ / ٤٦١).

بعد غلق هذا القوس المفتوح على الأسى والألم الغائرين في ذاكرة الكاتب الموشومة بقسوة الأب، يعود يوسا الى المرحلة الأولى من حياته الزوجية مستعيداً أجمل المحطات التي كانت فيها جوليا، بنضجها الكبير وتجربتها الرصينة وتضحيتها الإنسانية العميقة الى جانبه، تحرص على إبعاده وتخفيف وطأة الحياة عليه، خصوصاً ما كان يقتضي منه بذل جهد وعناء عملاقين، لمواجهة الوظائف السبع المطالب بها. «لقد ساعدتني جوليا كثيراً، منذ اليوم الأول. ذلك أنه من دون مساعدتها، لم أكن لأقوى إطلاقاً على مواجهة الوظائف السبع

التي كان علي أن أضطلع بها، وأن أجد بعدها الوقت الكافي لحضور دروس جامعية معينة في سان ماركوس.. وأكتب إلى جانب ذلك، ما لا يستهان به من القصص القصيرة...» (ص ٤٦٣)

وأهم ما ينبغي تسجيله في هذه الفترة، هو ازدياد شغف يوسا بالكتابة الروائية كتقنيات وأشكال مفتوحة على القدرة الواعية بأصول الابتكار والتجريب، مستثمرا وظيفته كصحفي متعاون ليقترّب بانشغالاته وأسئلته الأدبية الفلقة التي نماها وطورها عنده انفتاحه على نصوص فولكر وبورخيس ورولفو وآخرين، من بعض كتاب الرواية البارزين في البيرو، محاورا تصوراتهم وتجاربهم الخاصة وأعمالهم الأدبية. «عشت في هذه الفترة التي كنت فيها مفتونا بأعمال فولكر الأدبية، تحت سحر التقنية الروائية، فكنت أقرأ كل ما كان يقع بين يدي بعينين فاحصتين، منشدا إلى كيفية اشتغال زاوية النظر، وإلى تنظيم الزمن، والوظيفة المتناغمة للسرار، أو إن كان اللاتناغم والأخطاء التقنية - كاستعمال غير النعوت نعوتا مثلا - تحطم (وتحول دون) قيام المحتمل الأدبي.

لقد حاورت كل الروائيين والكتاب حول الشكل السردى، حول الانشغال الخاص بالتقنية، وكنت أصاب دوما بخيبة أمل عارمة من جراء أجوبة أغلب هؤلاء المستخفة بهذه «النزوعات الشكلية». البعض يضيف أنها: نزوعات كوسموبوليتانية أوروبية الهوى والميل، والبعض الآخر يضغط بقوة لاستبدالها بما هو «أرضي Tellurique» قائلا: إن المهم بالنسبة لي، ليس هو الشكل وإنما الحياة نفسها: وإنني أغذي أدبي بالجواهر البيروفي الخالص... ومنذ ذلك التاريخ، صرت أكره لفظة «أرضي» التي كان يلوح بها في ذلك العهد أكثر من كاتب وناقد، على اعتبار أنها فضيلة أدبية كبرى، وواجب [وطني] على كل كاتب ينتمي إلى أرض البيرو أن يلتزم به. وكان يعني كونك أرضيا، كتابة أدب متجذر في جوف الأرض، منغرس في المنظر الطبيعي المترع بالألوان، والمترتب بالأحرى

بجبال الأنديز، والمناوى للزعامات السياسية الرسمية وللتنوع الفيودالي في السيرا، وفي السيلفا، أو في الشاطئ، مع سرد طرائف ونوادر فظة يكون محورها بعض البيض mistre الذين يغالون في إنهاك طاقة الفلاحين، أو تدور حول بعض الأعيان المدمنين على السكر والسرقعة، أو حول بعض رجال الدين المتعصبين الذين ينصحون الهنود ويحظونهم على التنازل والاستسلام. إن أولئك الذين يكتبون ويؤسسون لهذا الأدب «الأرضي» لا يعون بالمرّة، بأن أدبهم على عكس نواياهم، كان من أكثر الآداب العالمية خضوعا ومألوفية، وأنه مجرد تكديس وتجميع لأسماء أمكنة عامة، بطريقة ميكانيكية صرفة، حيث تسود لغة فولكلورية مبحوث عنها بقصدية وذات حضور كاريكاتوري، وحيث الإهمال الذي يشكو منه بناء الحكايات يفسد بشكل كلي من الشهادة النقدية / التاريخية، التي يبرر بها هؤلاء خطوتهم (...). لقد صارت لفظة «أرضي» تعني بالنسبة لي، رمزا للتوجه البدوي والمتخلف في العقل الأدبي، أي ذلك التحول البدائي والمتكلف في موهبة الكاتب الساذج الذي يعتقد أنه في مقدورنا كتابة روايات جيدة باختراع «موضوعات» جيدة، من دون أن يعلم هذا المغفل بعد بأن الرواية الناجحة هي خلاصة إجراء فكري شاق، وأنها اشتغال على اللغة، وخلق لنظام سردي، ولتنظيم للزمن، وللحركية، وللإختيارات ولحظات الصمت، والتي يرتكز بها كلها نجاح الرواية، أكثر مما هو رهين بحكاية تكون إما حقيقية أو غير حقيقية، مؤثرة أو مثيرة للسخرية، جادة أو بليدة. إنني لم أكن أعلم بأنني سأصير في يوم ما كاتباً، لكني خلال هذه السنوات بالضبط، كنت أعرف أنني سوف لن أكون أبداً كاتباً أرضياً (ص ٤٦٧/٤٦٨).

على الرغم من ضيق وانحسار البرنامج اليومي الذي اختطه يوسا في هذه الفترة من حياته، لسد حاجياته المعرفية والمادية معا من خلال القدرة على تدبير أمر استقلاله وحماية حياته الخاصة، وجعلها في

منأى عن كل ضائقة من شأنها إن انتصبت وبرزت فجأة، أن تؤثر لاشك على عشه الزوجي وعلى مساره التعليمي / التعليمي الذي أرادته معبرا ملكيا إلى فرنسا حيث الموعد مع المجد والشهرة الأدبيين : فإن يوسا استطاع أن يوفر مع ذلك كله، وقتا لا يستهان به لتعلم اللغة الفرنسية وإتقانها إتقاناً جيداً ضمن البعثة الفرنسية في ليما، ثم العودة مرة أخرى إلى الشأن السياسي قصد تجديد الانخراط ضمن صفوف الحزب الديمقراطي المسيحي، في وقت استثنائي من مسار البيرو الانعطافي، حيث شرعت الحياة الديمقراطية خلال صيف سنة ١٩٥٦ تنفّس هواء مختلفاً عن العهد البائد، وهو الشيء الذي منح المثقفين والشباب خاصة، فرصة حلم نادرة تحركها الرغبة في المشاركة لبناء صرح تجربة سياسية ديمقراطية ذات خصوصية، قد تقوم على أنقاض ديكتاتورية الحكم الرسمي لأوربها Oate لذلك يتحمس يوسا وينخرط في مكتب الحملة الانتخابية لهيرناندو دي لا فال - الشخصية السياسية البارزة التي حظيت بتقدير واحترام العديد من المثقفين والشباب - مدافعاً عن برنامج الرئاسي، ومتتبعا سير حملته الانتخابية بكل ما كان يتطلبه ذلك من تفرغ وصبر وبقطة.

غير أن عمر الحملة والأحلام التي واكبتها ولأنتها سرعان ما انقضت وانجالت كسحاب ذلك الصيف المختلف من سنة ١٩٥٦، ليجد يوسا نفسه في النهاية مشرفاً على فقد التوازن المالي بفقد وظيفتين كانتا في الأصل مرتبطتين بمرشحه دي لا فال الذي خسر الانتخابات. يستوعب يوسا درس الهزيمة السياسية بسرعة، فيتمسك بالأدب وعلى الخصوص بالصحافة التي تعوضه على ما ضاع منه، من خلال الاشتغال في مجلة إيكسترا Extra، التي راح يكتب فيها مقابلات ونقوداً ثقافية وقنية. إلا أن أهم عنصر للتوازن النفسي الداعم والذي كان يحتاج إليه يوسا سندا على الدوام في لحظات الضيق والضعف وانسداد الأفق - بالإضافة إلى زوجته جوليا - هو صداقة لويس لوابازا وأبيلاردو

أوكيندو ولوتشو التي بقيت راسخة، تتغذى وتعيش بالأدب وللدب. ولأن نوق هؤلاء صغار يتشكل خارج ملكة الأدب البيروفي المويوة، مفتوحاً على قارات أدبية راسخة ورصينة تمتد من الأرجنتين والمكسيك وكوبا، لتعرج على أمريكا وبعدها أوروبا، ضمن جغرافية من الأسماء والأزمنة المترابكة ببعضها إزاء / فوق بعض، ضمن أفق مفتوح على معرفة أدبية مختلفة تتوج البحث عن التكنيك الشكلي المرصع بإمكانات تخيلية هائلة وسحرية : فإن هؤلاء الأصدقاء سيسعون معاً إلى تأسيس فعل ثقافي سيشهد على نضج حساسيتهم الأدبية الجديدة، وذلك من خلال منبر صحفي تكون مهمته المرحلية هي الصدح بصداقة أدبية لها أبعاد كشفية مستقبلية. يقول يوسا عن هذه التجربة / الذكرى: «كنا نحلم طبعاً، بنشر مجلة أدبية تكون منبراً لنا ودليلاً حياً على صداقتنا. وفي يوم من الأيام الجميلة تلك، صرح لنا لوتشو بأنه سوف يمول إصدار العدد الأول من المجلة، براتبه الشهري الذي كان يتقاضاه من مكتب الأستاذ ليدغارد المحامي. وبذلك ولدت مجلة الآداب Literatura، التي لن يظهر منها سوى ثلاثة أعداد» (ص ٥٢٦).

في حمأة هذه الصداقة الأدبية الحاملة / الحاملة لبدائل أكبر وأغنى وأوسع من صنم النزعة «الأرضية» البنيسة التي استبدت بالكتابة السردية في البيرو، إلى أن خففتها وجرتها وكأنها قدر أسطوري لا يمكن رده : يحرص يوسا على عدم التنازل الكلي والمطلق عن الحضور لدروسه الجامعية، والانضباط في تحصيلها وإنجازها، في أفق التمكن من الفوز المستحق بمنحة خافيير برادو Javier Prado، التي تكافئ بها جامعة سان ماركوز طلبتها المثقفين النجباء، لتمكينهم من تحضير شهادات الدكتوراه بأوربا. لقد كان يوسا متيقناً من أن «شقاء» الأدب البيروفي، واستعادته للعافية والمكانة المأمول فيها كونيا، رهين بحركة الانفتاح على العالم البعيد عن السيرا والسيلفا

أن تقذف بي في اتجاه أوروبا، وأنني لن أبذل أبداً أرض فرنسا على الإطلاق، الشيء الذي قد يترتب عليه البقاء ههنا محبس هذه البلاد للنفوس والتحلل المجانيين فوق أرضها الكائسة، كبقية البهروفيين الذين لم تتجاوز مواهبهم بعد، مرحلة التخلق والتشوش الأولى» (ص ٥٤٢ / ٥٤٣).

إلا أن يوسا سيحقق حلمه، ويطيح كقلق مهاجر يخلق باتجاه عاصمة الحلم والنور باريس مرتين: مرة حينما فاز سنة ١٩٥٧ بجائزة القصة القصيرة التي نظمها مجلة *La revue française*، حيث قضى شهراً بأتفه منتقلاً بين الصالونات الأدبية لهذه المدينة العريقة، ومتاحفها الفنية الكبرى ومؤسساتها الثقافية المشهورة، ملتحقاً بأهم كتابها البارزين ذوي الصوت العالمي (وعلى رأسهم ألبيير كامو)، أو أولئك الذين اختاروها مقاما للعبور نحو العالمية (خوليو كورتزار مثلاً): بهنما تحققت الزيارة الثانية التي اتخذت صفة الديومة والاستمرار، نهاية سنة ١٩٥٨ بعد أن حصل يوسا على منحة خافيير برادو، وسارع إلى التخلص من أثاث البيت وتجهيز زوجته جوليا للسفر والإقامة بباريس، وبذلك تنتهي رحلة السرد الاسترجاعي في كتاب يوسا.

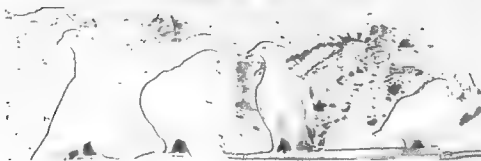
وبالجملة، فإن كتاب «السكة في الماء» رحلة في سيرة المكان والزمان والإنسان، مكتوبة بأسلوب شيق ورشيق وممتع، مترع بطلاوة وحلاوة رائقتين، في ثناياها يندغم السرد بالوصف، التأمل بالروح، التحليل بالتعليل، الحفر بالتعليق والتحقيق. إنها رحلة تعبر الأنا والآخر، الفرد والجماعة، المواطن والوطن، الأسرة ومؤسسات المجتمع، الثقافة والسلطة، الرواية والواقع، كتبها ماريو فرغاس يوسا كقصيدة في تمجيد طاقات الفرد الذاتية، وفي مديح الكتابة الإبداعية الحرة والمفتوحة على إمكانيات المحتمل غير النهائية رحلة جديرة بالقراءة.

هـ ماريو فرغاس يوسا «السكة في الماء» الترجمة من الإسبانية إلى الفرنسية لألبيير بنوسان، دار النشر عالمبار Gollmar الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٥

موقتاً، والتمكن من الاستفادة الضرورية التي لا مندوحة عنها، من تجارب أدبية كونية متنوعة ومتعددة، لا يحققها سوى الخروج والسفر بمعنييهما الرمزي والحقيقي. يقول يوسا في مذكراته: «لقد بقيت فكرة السفر إلى أوروبا راسخة في ذهني خلال هذه السنوات، بل وحتى في خضم تلك الفترات الممتلئة التي غمرني فيها فرح كبير وأنا أعيش محتكاً بالآخر، إما بفضل الحب أو بحكم علاقات الصداقة. لشد ما تسربت إلى رأسي في تلك اللحظات، دويده الضمير الصاخي لتوخزني بهذا السؤال المولم: ألا تود أن تغدو كاتباً؟ متى ستشرع إذن، في إنجاز ذلك؟ إن على الرغم من المقالات والقصص القصيرة التي سبق لي أن نشرتها في الملحق الثقافي لجريدة *El Comercio*، في *Cultura Peruana*، أو في *Mercurio Peruano*، والتي كانت تعطي للحظة من اللحظات الانطباع بأنني صرت كاتباً، إلا أنني بقيت واضحاً وصريحاً مع نفسي. وكنت أردد دائماً في لحظة صفاء ذهني رائق: لا، أنا لم أعد كاتباً بعد. لأن تلك النصوص المكتوبة بشكل متسرع، وأثناء فترات استراحة لاهثة تطلبها وقت مشغول بوظائف واهتمامات أخرى، هي نصوص تنتمي لنسخ كاتب ممكن. وقد أخرج من النسخة يوسا، لأصير حقاً ذلك الكاتب الممكن، إن أنا انكبت فعلياً على الكتابة صباحاً وظهراً ومساءً، مضيفاً لهذه العملية كل الطاقة التي كنت حينئذ، أبدها في أعمال أخرى غير ذات جدوى. وماذا لو ألقيت بنفسي في يم يكتنفه غلاف هواء مختلف ومحفز، مكان لا تبدو الكتابة بين ظهرانه مجرد ممارسة شاذة وهامشية، وتلك لعمري هي الفرصة التي لا تضمنها البلاد التي أعيش فيها؟! بالنسبة لي كان لهذا الغلاف الهوائي اسم علم محدد وبارز. فهل يا ترى قد يحدث في يوم من الأيام، أن أسافر للعيش بباريس؟ غير أن حالة من الاكتئاب الرهيبة سرعان ما كانت تتلبسني وتستبد بي وتجمد عظامي، كلما افترضت أنه قد لا أتمكن من التفوق والحصول على منحة خافيير برادو، التي من شأنها



اللوحة للفنانة . وصفي العربي - عُمان



العبد .. الفد والقضا

شربل داغر*

يرد في رواية لجون شتاينبك خبر عن صيني في إحدى المدن الأمريكية، مجهول في ما هو عليه، بل غامض بالأحرى فيما يفعله، ولا سيما في صيده اليومي لكميات كبيرة من السمك. هذا ما يدعو أحد الأطفال إلى تعقبه ذات صباح، فيحدث للصبي أن يراه في صورة مختلفة، بل يتحول الصيني إلى عين كبيرة لها حجمها الطبيعي، وفيها أمور ساحرة وغريبة ما يسحر الصبي ويرعبه في آن. وهو ما زاد من قناعة أهل المدينة بأن هذا الصيني هو أكثر غموضاً، بل قيمة ما يظنون، وأنه قد يكون كناية عن الرب أو عن الضمير، ليس إلا، كيف يحدث أن العين باتت دلالة على الغريب والجميل والمروع، بل على الرب وعلى أخص ما يميز الإنسان، وهو ضميره؟

* شاعر وأكاديمي من لبنان

وهو سؤال عن العين يمكن نقله، والتحقق منه في غير لغة، في غير ثقافة، في غير خطاب. أنا أن نتحول في عين الصيني؟ ماذا يمكن لنا أن نرى؟ كيف لإنسان أن يختصر بعين؟ ما تحتويه العين لو جرى تقليبها مثل تاريخ مطوي الصفحات؟ ماذا لو جرى التأمل في محفوظات العين على أنها موجوداتها؟ وماذا لو يتم التعامل مع الخطابات عن العين مثل مدونة تخفي أكثر مما تظهر؟

فما يخفي علينا، أو ما لا تنتبه إليه أحياناً هو أن العين، بعد اليد، ومعها، باتت الأساس في غالب ما نفعله ونتتبعه ونفكر فيه في موقعنا ازاء الفضاء. وما نفعل عنه أيضاً أن العين هي أكثر من أداة للرؤية، للكتابة، للتقديم، إذ هي حاصل جمعي وفردى عما نخزنه، بل هي أكبر من مكتبة ومن متحف: العين ودبغة قيد العمل. وإنتاج قيد التجدد، وحساسية قيد التجربة. وما يغيب عنا أحياناً هو أن اللوحة كما الكتاب حاصل العين وأفعالها، على أن اليد، أو الحاسوب، أداة لإملاء العين.

لهذا طلبت في هذا القول الافتتاحي السفر في مدونة للعين، في عدد من نصوصها، في عدد من رواها، فيما أُنبت عليه، ولا سيما في تعريفها للعين، وفي ما أنشأتها العين من علاقة بين ما نراه وتحفظه، وبين ما تراه وترسمه، ما اجتمع في هذا السؤال: أَللّٰفْن علاقة لازمة بالعين، ويأى عين؟ وما صلة العين بالفضاء عبر الفن؟

أطلب في وقفة أولى، الوقوف عند كتاب «المتحف الخيالي» لاندريه مالرو، وهو كتاب - معلم، ليس في فرنسا وحسب وإنما في خارجها أيضاً، إذ أنه ينقل درس المتحف من طريقة المدرسين السابقين إلى معاينة جديدة له، مختلفة. يتحقق مالرو، في وجه أول جلي، من تغير وظيفة المتحف نفسها، مع انتشار آلات التصوير الفوتوغرافي والاستنساخ، إذ بات كل فرد قادراً على «تملك» بعض مقتنيات المتحف ومحفوظاته ونقلها معه حيثما كان: هذه الفكرة خلاقة، إذ تحقق مالرو منذ نهاية أربعينيات القرن الماضي، قبل اكتشاف الحاسوب نفسه والفيديو وغيرهما، من حقيقة التقلات التكنولوجية التي تصيب الصورة عموماً، والتي بلغت اليوم حدوداً ما كان لمالرو أن يتخيلها، وهي توافر متحف اللوفر، على سبيل المثال، بهيئته ومحتوياته، حيثما كان ولأي كان.

يتحقق مالرو، في وجه ثانٍ وإن أقل استقصاء من الوجه السابق، من أن التحف حول الفن بل أشياء ومصنوعات عديدة، بحيث صنعها مرة ثانية، وحولها عن طبيعتها الأولى: فما كان صورة دينية بات لوحة، وما كان جزءاً من صورة بات صورة في حد ذاتها، ما فتح السؤال الجذري حول دور المتحف في الفن، وهو السؤال المطروح بشدة في العقدين الأخيرين: من يصنع الفن؟ أهو الفنان أم المتحف؟ ولكن ما يعينني من هذا الكتاب يتعدى هذين الوجهين ليطاول مسألة تعريف الفن نفسه، ما أدرجه في سؤال بسيط: ما الفن؟ وهو سؤال عن العين واقعاً، أي السؤال: ما الذي اختارته العين على أنه الفن؟ ذلك أن كتاب مالرو يقيم نقداً ضمناً للعين التصنيفية في التصوير، في ما تختاره وتنتهي إلى التعامل معه، وإلى تكريسه. ولهذا العين التصنيفية ملامح تاريخية في قولها الضمني بأن العين باتت تعامل المسيح المصلوب مثل منحوتة، وغيرها من التماثيل الاعتقادية مثل أعمال فنية شبيهة بأعمال المحترفات التشكيلية.

في مسعى مالرو تناولات نقدية، إذن، إلا أنها لا تبلغ حدود نقد ممارستها نفسها. فما يتعرض له جزئياً، أو في التفاتات سريعة، يمكن القيام به لنقد مسعاه نفسه، فما قام به مالرو في كتابه لا يعدو كونه «المتحف الخيالي» لعين مالرو نفسها، قبل أن يكون متحف الفن العالمي الخيالي، وما يغيب عن عين مالرو هو أنها بدورها عين تصنيفية ذات ملامح تاريخية: إن تفقدنا سريعاً، ولكن كافياً، للانتاجات التي يدرسها مالرو في كتابه الغزير مادة وصورة، يفيد أنه توقف واقعاً عند نوع بعينه من التصوير، هو الفن التشبيهي (figurative) سواء في الفن الأوروبي أو في غيره، بدليل عدم ذكره للفنانين التجريديين عموماً. وهو ما يفسر، في تناول آخر لهذا الكتاب، تجنبه لدرس الفن الإسلامي، فيما خلا ذكر طفيف للسجاد منه تحديداً، وهو ما يفسر، في الوقت عينه، انكبابه الشديد على فنون أخرى، قديمة، فرعونية أو أسبورية، جعلت من الشبيهة، من التظليل، أساساً لفنها.

فما يسميه بـ«الفن» جزء من الفن ليس إلا، ويكون النقد في ذلك قد أقام أدوات تمييز للفن أنها أدوات درسه. والفن في ذلك هو فن اللوحة تحديداً، أو الفن القريب منها في طريقته التصويرية، وأضعافاً سلفاً غيرها خارج الدرس، خارج الفن

هذا ما يدل على ان علاقة العين بالفن مدعاة للتبصر، للمراجعة، للتحقق طالما أن مباشرة العين لما تراه لا تنطلق فيه من تناول بريء، أو بديهي، وإنما تاريخي وتصنيفي بالضرورة.

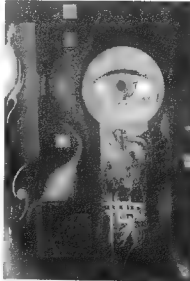
• • •

أطلب وقفة ثانية في هذا العرض التحليلي ابتداء من كتاب مارلو- بونتي «العين والروح»، وهو كتابه الأخير على ما هو معروف. يستعرض مارلو- بونتي في مقارئة، وإن سريعة، وضعيات العلم والموسيقى والأدب والتصوير والحرف الفني إزاء العالم، ويخلص منها إلى تمييز «الفن» التشكيلي ضمنًا، وإلى تمييز التصوير حصراً، من دون غيره من فنون التشكيل. إذ أن الفن، أي التصوير، «سيد من دون منازع في تحريكه للعالم»، من دون «تقنية»، غير العينية (بخلاف العلم، ولا سيما في جانبه الأجرائي)، وغير اليديين، معتمداً وحسب على انراطه في ما يرى، وفي ما يصور، نزاعاً في ذلك «إلى استخراج (ما يشاء) من هذا العالم»، هذا ما يقوى عليه الفن التصويري وحده، أي أنه يتنطح لهذه المهمة الجسيمة من دون غيره وهو يقرب الرؤية بالحركة وحدها، والرؤية بما يشاهده وحسب: بل يجعل للفن - كما في اللوحة التشبيهية - «وجهاً وظهراً».

يقوم نص مارلو- بونتي على مضمرات وضمنيات عديدة، ليس أقلها التعويل الفعلي عما جرى خارج النص ويثقل النص بعد حصوله خارجه وأقعا، ويجد أن له عقلاً ما ورائها يستند ويبنيه، فيما تتأني بطاقته من خارجه، من تداولات المجتمع نفسها، فالفن عنده يصيب التشكيل حصراً، والتشكيل التصوير تحديداً (والرسم والحرف الفني أحياناً)، بل يبلغ الأمر حدود التماهي الشديد بين الفن والتصوير، بل بين التصوير وتصوير بعينه، إذ يصيب التصوير والرسم، كما يقول مارلو- بونتي، «داخل الخارج وخارج الداخل». هكذا يكون للتصوير طبيعة انطولوجية، لا اعتباطية أو اتفاقية، ولا منصورة بسياسات واستهدافات ثقافية وجمالية. هكذا يذكر بول كلي أو روبرت ديلوني أو السوراليين، ممن

خالغوا اللوحة الأوروبية التشبيهية المنزع، إلا أنه لا يتناول التجريد في صورة مباشرة، ولا مسالة الرؤية فيه التي تخالف صراحة ما يذهب إليه من قول، من اندماج للعين في المرئي. يقول مارلو- بونتي «ماهية وجود، خيالي وواقعي، مرئي وغير مرئي، التصوير يخلط تصنيفاتنا كلها، ناشراً عالمه العلمي الذي (يتكون) من ماهيات لحمية، من تشابهات فعالة عن تغييرات صامتة»، هكذا لا يفارق التعيين الأساس التشبيهي للتصوير، وهو مبدأ المحاكاة، وأن في صور معدلة، أو وفق حرية في تناول العين لموضوعاتها

إلا أنه يتحدث عن أشباه الصورة، مثل الأيقونة، والصورة الشبهية، والصورة العقلية والظل وغيرها مما يبعد التصوير عن «التطابق»، وما يجعل من كل نظرية عن التصوير نظرية ما ورائية بالضرورة. ولكن ما كان بديهي لديكاتر ليس لغيره، ولا سيما بعده، وهو أننا لا نصور إلا أشياء موجودة، وأن وجودها يتعين في انتساطها، وهو ما يجعلها قابلة لأن تكون ممثلة في لوحة. وهو ما يوضحه مارلو- بونتي في صورة أقوى معولاً على قول شهير لجياكوميتي: «ما يعنيني في الصور كلها هو التشابه، أي ما هو في حسابي التشابه: أي ما يجعلني أكتشف العالم في صورة مزهدة»



اللوحة للفنان أنور العبري - شام

ولا يتبعد مارلو- بونتي في ذلك عن اعتبار التشكيل مصدرأ لمعاينة ما، لمعرفة ما، تختلف- بعد أن ابتدأت- عما كانت عليه مع اكتشاف المنظور، ولكن من دون أن تنفصل عنه معرفياً على الأقل. فالفيلسوف لا يلبث، في معرض درسه لتجارب لاحقة في التشكيل، ولا سيما مع فناني العقود الأولى في القرن العشرين الذين رافقهم وعرفهم، أن يتحدث عن «العمق»، أي عن صيغة منقحة للمنظور فلا يعود العالم، أو الفضاء، إزاء الفنان، أو قبائله، فهو يقول «بات العالم حولي (الفنان): لا أمامي». وهو يستعيد في ذلك وقفة الفنان أمام اللوحة المسندية، التي تفك بدورها إزاء المنظر أو الوجه الذي تصوره؛ وإنما يصبح العالم أو الفضاء محيطاً للفنان، بل محقراً له، عبر تداخلات العين بما تراه، وما

العين، في العربية، تفيد غير معنى وتتوسع في غير دلالة، إلا أنني اكتفتي بعدد منها، ما يوافق مطلوبي في هذا العرض، في هذه المعاني (وهي من اشتقاقات «عين») كيف لا وهي تتوزع - لو طلبت الاختصار - بين أداة البصر، ومصدر الماء، والحرف اللغوي (الحرف المجبور، الذي وجد فيه الفراهيدي ضالته، لكي يبدأ به قاموسه الشهير، «كتاب العين»).

للعين، بداية، وظائف بصرية متعددة، إذ إنها «حاسة البصر والرؤية» وتكون للإنسان وغيره من الحيوان «فيما يقصر «لسان العرب» (مادة ع ي ز) معانيها ودلالاتها على الإنسان وحده. هكذا يظلم على هذه المادة اللغوية المعاني والدلالات المتصلة بالبصر، ومنها «المعانية» بمشتقاتها كلها. وتتفرع من هذه المعاني معان أخرى، مثل: «ذو العين» وهو «الذي يبحث ليتجسس الخير»؛ و«العين» وهي إصابة الإنسان بسوء؛ كما قيل إن العين هي الشمس نفسها. وهو ما يبلغ ألفاظاً مشتقة شديدة التنوع في دلالاتها، مثل: الاعتيان، وهو الارتقاء؛ والمعتان، وهو الذي «يبعثه القوم رائداه» أي اللاتيان بالخير؛ و«هوثوب عينه»، إذا كان «حسناً في رأى العين».

إلا أن ما يستوقف في معاني «العين» ودلالاتها، هو خلوصها أو تعاليها إلى معان ودلالات مجردة عن الحسية تماماً، من دون أن تقطع صلاتها بالمحسوس، مثل قول العرب بأن العين هي «حقيقة الشيء»، كأن يقال: «جاء بالأمر من عين صافية، أي من قصة وحقيقته»، و«جاء بالحق عينه، أي خالصة واضحة». وهو ما يبلغ حدود التعيين الماهوي: «عين الشيء: نفسه وشخصه وأصله». و«عين كل شيء: نفسه وحاضره وشاهده». أتفق من هذا الجمع بين الحسي والعقلي في أفعال أخرى، مرادفة أو قريبة من «العين»، وهي أفعال أبصر، رأى وغيرها: إذ أنها بدورها تجمع بين حاسة البصر والعمل العقلي على الأشياء، ما له تأثيرات لاحقة ومتوسعة في مسائل الفلسفة والاجتهاد والمواور، والفن بالتالي.

ماذا لو انتقل إلى اللفظ عينه، «رأى»، وغيره كما ذكرت. مثل: أبصر، ونظر وغيرها: ماذا لو انتقل إلى نص، أو «موقف» من «موقف» النفري، وهو «موقف الحجاب» أسوق المقطع الأول وحسب من هذا الموقف: «أوقفتني في الحجاب فرأيت أنه قد احتجب عن طائفة بنفسه واحتجب عن

تراه بعينها كذلك. فهو لا يكتفي بصورة واحدة للفتن، ولا بوقفة واحدة للفنان، إزاء الموضوع الفني، إلا أن ما يلاحظه - وهو ما يتخذ عنده شكل الحديث عن اللون، أو عن الضوء - يبقى موصولاً بمعرفة ما يجلبه الفن، وبمرجعية فائقة للفن، تجعله أشبه بأصل انطولوجي آخر للإنسان. وهو ما أسميته في كتاب لي بـ«الغوض عن الوجود»: أصل لا ينقل الوجود، وإنما ينقل الإحساس به، أي «اللقاطة» بالمعنى الحسي - الذي هو التقاط معرفي في حسابات الرؤية «الظاهرانية» للفن ولغيره من الموجودات. يقول مـرلو - بونتي: «إنه المقصود بهد اللون، (وهو البعد) الذي يخلق بنفسه ولنفسه هويات، واختلافات، ونسيجاً (أو قماشاً)، ومادية ما، وشيئاً ما: اللوحة، إذن، عوض الشيء، والفن عوض الوجود. هكذا يبقى اللون، خاصة بعد تفكك مسألة الشيء أو المحاكاة نفسها، وقد أصبح الفن، حسب مـرلو - بونتي، ونقلاً عن بول كلي، لا «يحاكي المرئي»، بل هو القادر «على الإراءة».

لا يعود التصوير محاكاة، وفقاً للمبدأ الارسطي الشهير، والذي أخذ به الكثير من الفلاسفة، انطلاقاً من مفهوم المادة - الشكل، وإنما تصبح اللوحة نفسها ذات مادية كافية ومستكفية، إذا جاز القول. باتت اللوحة تكتفي بماديته التي يحدثها اللون نفسه، على أن اللوحة لم تنقطع في فلسفتها الجمالية عن العين البصرية، إذا جاز القول. هكذا سقط الشيء، كما سقط البعد المنظوري وبات ممكناً بسط اللوحة فوق قماش أو ورقة ذات بعدين. هكذا دخل الفن التجريدي، إذا جاز القول، إلى تعريفات الفن من باب ضيق، موارب، لا من الباب العريض، ولا في صورة صريحة. كيف لا، ومـرلو - بونتي يشدد في ختام كتابه على أن «التصوير، حتى التجريدي منه، لا يقوى على إغفال (مسألة) الكائن» طبعاً، ولكن كيف؟

يشدد مـرلو - بونتي في ختام كتابه على أن فكرة وجود «تصوير عالمي» لا «يستقيم لها معنى»: وهو ما يتبعه بقول آخر بأن «التصوير لا ينهي (أو لا يجهز) على التصوير، فضلاً عن إقراره بعدم وجود تراتبية بين الحضارات. أفهم من القول هذا أنه عاين واقعاً التصوير الغربي، بل قسماً منه وحسب، وأغفل عمداً غيره؟ ماذا لو أحيد بنظري إلى جهة أخرى، إلى «العين» في ألفاظها ودلالاتها العربية؟

سبيل المثال، يضع هذه في أدنى مراتب المعرفة هناك عين كتابية تصور ما لا تراه بالضرورة، وإنما ما تعرفه في صورة لازمة. وهناك عين كلامية (من علم الكلام) تأتي من الماوراء بما لا يعرفه غيرها، بما لا يصل إليه غيرها، بما تصل إليه وتبلغ انطلاقاً من مكان «الكشف». وهما عينان توليدان بالتالي فضاء الدنيا والأخرة، لو جاز الاختصار

تقول العبارة الانجليزية الشهيرة (What you see is what you see) «ما تراه هو ما تراه» ليس إلا، لو طلبت الزيادة في الإيضاح. وفي هذا القول بداهة غير بديهية، لو طلبت المناقشة، بل المناقشة واقعاً. فما يفيد القول بتعيين في أن العلاقة بين العين واللوح (أو العمل الفني عموماً) علاقة مبدوءة لحظة قيامها، بما يشتمل عليه ظاهر اللوحة نفسها من علامات وغيرها. اللوحة، إذن، قائمة بنفسها، من دون تعال أو تميز أو سياقات توجيهها أو تشير إليها. لوحة مثل معطى بدني، ظاهر كفاية بما لا يقبل أية إحالة

إنها «لحظوية العين» كما أطلق عليها هذا ما تحققت من حدوثه في كتابات كما في لوحات فرنسية وغيرها. في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، إذ باتت اللوحة تطلب في بنائها، في نظم علاماتها وأشكالها، ما تقوم عليه اللحظة المسرحية نفسها. اجتماع الحركة في وسط الخشبة، وفي وسط اللوحة كذلك، بحيث تنعقد العيون كما الحركات حول نقطة في الوسط، هي عينها نقطة الوسط في خط الأفق، كما يقال في بناء اللوحة الكلاسيكية. إنها لحظوية ذات سند مشهدي، يتصل بفنون مختلفة، لا بالكتاب وحده، أو بالهيئة البشرية، مثلاً كان عليه التصوير الكلاسيكي

هذه اللحظوية التي للعين لن تفرق التصوير، كما المشهدة عموماً، وهي في أساس ما طلبته ممارسات تصويرية غريبة، سواء تشبيهية أو تجريدية. وهو ما يتمثل في الغالب في انشلا لنقوى على رؤية اللوحة، حتى التجريدية. إلا ومق نقطة الوسط هذه، إلا في أحوال قليلة يصبح فيها رؤية اللوحة التجريدية في كل اتجاه، أي حتى بالمقلوب

هذه اللحظوية تلبى احتياجات جديدة، إذن، هي للقاعد في جلسته المسرحية، أو للمنتزه المتنقل بين جدران صالة متخفية. وتباعد في ذلك من دون أن تنقطع عما كان عليه

طائفة بخلقه، وقال لي ما بقي حجاب، فرأيت العيون كلها تنظر إلى وجهه شاخصة فتراه في كل شيء، لاحتجب به وإذا اطرقت رأته فيها». تحقق من مراجعة سريعة لهذا المقطع من أن «رأى» يعني الرؤية الباطنية، لا الخارجية. بل اتحقق أكثر من ذلك وهو أن مبدأ التنزيه الإسلامي (أي عدم إمكان رؤية الله الحسية) محافظ عليه، فالجواب يسقط، على ما يقول النص الصوفي، إلا أن رؤية الله لا تتم إلا «إذا اطرقت» النفوس إلى داخلها.

ماذا لو انتقل إلى مزوقات (منمنمات) إسلامية معروفة عند الواسطي أو غيره. قبل الكثير في هذه الصور، ومنه أنها تبعد عن التجسيم، عن إقامة المنظور، فتزد مسوطة ومسحقة يبعدين وغيرها من الأمور الوصفية التي تتأتى، في حسابي، من رؤية غير مناسبة لهذه الصور الكتابية أساساً. لم يكن الواسطي، ولا غيره من المزوقين المصورين، معنياً بانتاج صورة ذات إقناع بصري، فيزيائي، فما كان يطلبه - على ما اقترح - يتمثل في عرض واقف وصحيح - لا مضلل - لما سيراه المشاهد، وما يفيد عما يقرأ في الكتاب عينه. هكذا نجد في المزوقة أحياناً ما لا تراه العين الوجاهية، بل العين العقلية، إذا جاز القول. ففوق العين الفيزيائية - لو عدت إلى إحدى مزوقات الواسطي لمقامات الحريري - لن يرى المشاهد مجداف المركب، الذي يقع في جهة خافية على الرؤية، فيما العين العقلية - وهي عين المزوق، قبل عين الشاهد - ترى المجداف حكماً، ووجبه رسمه بالتالي وإظهاره للعين. هكذا يتم في المزوقة عرض ما لا يرى بصرياً بالضرورة في الفضاء، على أنه من حقيقة المشهد الخالصة.

بهذا المعنى تحدثت عن وجوب استيفاء الصورة لعناصر وكلية ما تعرضه، وعن وجوب صحة رسمها كذلك. وهو ما يمكن التأكد منه بالعودة إلى مزوقات عديدة، للواسطي وغيره، وتظهر هذا التعيين العقلي للعين في ما تطلبه من المشهد وترسمه منه

هنا العين ترى أي تنظف تصويرياً ما لا تراه بصرياً. وهذه العين إذ ترى بصرياً تكتب، وتصور كما لو أنها تدون. في حال المتصوف، يمكن الحديث عن وجوب رؤية على أنها رؤية عرفانية: وفي حال المزوق، يمكن الحديث عن وجوب رؤية أخرى، على أنها برهانية رويتان، إذن، تتجنبان الخداع والأضاليل الناتجة عن الرؤية البصرية، ما جعل الغزالي، على

لم يتأخر الفن البابلي والأشوري عن تمثيل العين في صورة وجاهية دائمة (ما أطلق عليه البعض تسمية «وضعية المواجهة») حتى في وضعية الإنسان الجانبية؛ كما وجدت التقاليد الآشورية القديمة حاجة لتمثيل المعرفة العليا بعين ثالثة، هي عين «الشفاف»: ما يعين أن العين ترى يوماً، وفي صورة سليمة، حتى في أصعب الأوضاع. وهو ما يبلغ في الحضارة الفرعونية تعبيراً أعلى، إذ يتم فيها تمثيل «صانع السماء والأرض»، أي الإله، بالعين؛ كذلك فإن صيغ الفعل «صنع» تقوم في رسمها الهريرغليفي على رسم العين نفسها. وهل أحدث، في هذا السياق، عن «الفنسة» الشهيرة في المغرب العربي، أو عن «يد فاطمة»، التي الخصها بأنها عين تراقب، وتحمل يداً تعاقب؟

هذا الإغلاء الشديد للعين بلغ أو عبر عن حاجات مختلفة لدى الإنسان، بين السحري والديني، بين العقلي والبصري، وبين النفعي والجمالي. وهو ما بلغ في تجارب أكثر من غيرها، وفي ممارسات فنية أكثر من غيرها، درجات عليا من طلب الفتنة الانفعالية، فمتابعة العين لتعبيرات وجهه في لوحة وجهية هي غير الانفعال المطلوب الذي يدغغ العين بالألوان وحدها؛ كما أن مشاهدة مسرحية تستدعي من العين معاناة متأنية إلا أنها غير معاناة تشكيلات الجسد في عرض راقص... هذا يعني أنه بات للعين تاريخ من الاستعمالات والاستجابات والاستعارات المركزة في لحظة عين، في وقفة تستجمع في انفعال يبدو لتقائما ما كان قد استقر وجرى تصنيف وترتيبه في مخزون العين، التاريخي كما الجمالي. فالأكمة (أي الممدوم البصر)، على ما هو معروف في دراسات طبية واختبارية، إذ يستعيد البصر، قد يرى الحائط من دون أن يجنبه ذلك من الاصطدام به، وقد يرى أشخاصاً يعرفهم سابقاً، لكنه لا يتعرف إليهم إلا بعد سماع أصواتهم أو بعد ملاستهم، ما يعني أن للعين ذاكرة لازمة تباشر بها المراتب، بما فيها مراتب الفن البصري.

هكذا لا تكون العين ما نرى به بل ما نستقبل به؛ وهي ليست بدنية بل مسبوقة ومبينة تاريخياً وقيماً. فالعين أبجديتنا عند قراءة أي لوحة، أي عمل فني؛ وهي ما نكتب به كتاباً، أو لوحة، أو مشهداً؛ وهي ما يرينا أنفسنا ويطل بنا كما النافذة إلى فضاء.

بناء اللوحة أو المنحوتة الكلاسيكيتين، أي قيامهما على رؤية بصرية، فيزيائية وعقلية، في أن، فقد كان التصوير، في «عصر النهضة»، أداة إدراكية تتعامل مع عجائز اللون كما مع مواد الجسم، مع مواضع سقوط الضوء كما مع دقة رسم ثنيات الستائر في صالون، في كيفيات تفيد عن معرفته، وقد كان من لزوم معرفته هذه الانتباه أيضاً إلى الانقطاع الضوئي والحركي للمشهد أو للوجه. هكذا أدت هذه الرؤية إلى التقاط الحركة، والظلال، والثنيات، مثل صفحة متموجة من السطور. والعائد إلى أخبار فنان «النهضة» الإيطاليين يتبين من كون النحات أدرك البناء العضلي في الساعد أو الساق وصوره بشكل دقيق طبقاً للقول المأثور بأن «التصوير مسألة عقلية» (causa mentale) من دون شك.

«لحظوية» العين، التي أحدثت عنها، تقع في هذا المسار وتتفصل عنه، إذ هي تبعد عن التقديم البصري والعقلي للشيء، وتولي الأهمية الأولى في عمله الفني لتوليد اللحظة الجمالية. والفن الانطباعي لن يفهم الفهم المناسب من دون الأخذ بعين الاعتبار باللحظوية الانفعالية، أي الجمالية، التي للعين في تلقيها، سواء من جهة الفنان أم من جهة الناظر إلى اللوحة.

هذه اللحظوية يعينها الفنان، إلا أنها مطلوبة من المتفرج، من المتلقي، من الناظر، إلى اللوحة، إلى الأوبرا، إلى العمل المسرحي، وإلى الكثير من العروض المشهدة: لحظوية كثيفة لعين جمعت الكثير من المعطيات والمدرجات والأحاسيس، وركزتها في نظرة على أنها خلاصة جمالية لتاريخ العين في الفن، ولتاريخ الفن في العين. وهو ما يفسر توسع التجارب الجمالية في العقود الأخيرة صوب أعمال تجريبية جديدة، تحيد عن اللوحة المسندة، إلا أنها تحتفظ بالأساس «للحظوي» في الفن، بل تجعله متفاعلاً في هذه الأعمال الفنية المستجدة.

هكذا يمكن الحديث، في أعمال «المنشآت» أو «التنصيبات» (Installations) عن اشغال للفضاء، شبيه بالاشغال المسرحي، عدا أنها أعمال تطلب اللب، والتمثيل، وإشهار علامات وعلاقات دالة على الانساني والاجتماعي. كما تقوم هذه التجريبات، ولا سيما في «الأداء الجسدي» (performance) على استدعاء العين، على تنقلها في لحظوية ذات نسق سردي، مسرحي، منفصل ومتتابع.

عيشنا وتذوقنا الحالية. أنولي الصورة حقها أم لا تزال الحكاية- البنت الفقيرة والتمنيّة من ثقافة ثقلية- فاعلة في تحريك ثقافة الاميين في بلادنا؟ أساء ذلك ان من يتابع برامج التلفزيونات العربية ومسلسلاتها- وهو مثل ليس إلا- يمكن أن يفضض عينيّه من دون أن يفوته شيء من السردية الصورية المائلة له. يمكنني أن أسوق أمثلة عديدة عما أقوله، وتحتاج على أية حال إلى قراءة متأنية، أي إلى قراءة العين الاجتماعية في ما تتقبله من صور، وكيفية تقبلها له، والتحقق من السلوكيات التي تصاحب ذلك. وهو ما أجمله في هذا السؤال: هل تماشي ذائقة الصورة في هذه البلاد «الحظوية» العين والفن بالتالي، التي اشترت إليها؟ أيستطيع الفن إيجاد قنوات له تعادي أو تحجب أو تحور «الحظوية» هذه، التي باتت أساس تصورات الفن أينما كان؟

أثير أسئلة وحسب عن علاقات جديدة باتت حاصلة أو ممكنة بين العقلي والصوري، ذلك أن الصنع الفني قد يتبدل فيما لا يتبدل «الحظوية» العين. وهو ما يمكن تسميته به المشهودة (أو «الفرجة»، إذا شئتم) أساساً للنظر التشكيلي. وهو ما ننشبه إليه لو راجعنا عدداً من الأعمال والسلوكيات التي تستدعي النظر في عملها واستهدافاتها. هذا ما يصح في المسرحية، في الفيلم بأنواعه المختلفة، في أنواع العروض كلها من إيمائية وغنائية وراقصة وغيرها... وهذا ما يصح منذ عقود

قليلة في أعمال تشكيلية باتت تطلب في صورة صريحة مشهودة (أو «فرجة») ما في بنائها التشكيلي العين تتقبل، إلا أنها - وهذا ما عرفته في تاريخها الطويل- تغفل فيما تنظر، وتتجدد فيما تقلب صورها المتداولة. ذلك أن العين هي طرفنا الأبعد، الرائد السابق لحركاتنا وأفعالنا، بما فيها الفن نفسه.

مصادر:

- (André Meltraux: Le musée imaginaire, Gallimard, Paris, 1962
- Merleau-Ponty: L'œil et L'esprit, Gallimard, Paris, 1964
- الشواهد تباعاً من كتاب ميلو- بونتي (١٥ ص)، (٢٣ ص)، (٣٩ ص)، (٥٩ ص)، (٦٧ ص)، (٨٧ ص)
- محمد بن عبد الصار من الحسن النفري كتاب المواقف، وفيه كتاب الملاحظات- تعقيق أرتو بوهنا إيربي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٤. نسخة من الطبعة الأولى، مكتبة الفن، بغداد، ص ٧٦

قال مونيّه بأنه كان يتخنى لو انه ولد أعمى على ان يستعيد فجأة بصره، لكي يقوى على التصوير من دون ان يعرف حقيقة الأشياء التي كان له ان يصورها: كان يريد الأشياء في شكلها، في علاماتها، من دون حملاتها المحددة. يريد بها لو أنها وشكلًا. من دون شيء آخر، مثلما للعين البريقة ان تراها. ذلك أن مونيّه يعرف بأنه لا توجد عين بريئة، بدئية، بل عين مسبوقة دوماً. عين «مبرجة» مثلما يمكن ان يقال بلغة الحاسوب الالكترونية، اليوم. يتحدث مونيّه عن عين الفنان، ويمكن قول الشيء نفسه عن عين المتلقي. فهي عين «مبرجة» بدورها، ولكن بسرعة أبداً، إذا جاز القول. فما يراه الفنان على عجل، في اختصار،

في طريق مرور سريع، قد يتطلب من المتلقي وقتاً أطول، وقد لا يحسن التعرف على الطرق المختصرة، أو قد لا يعرفها أساساً. ذلك ان العين ليست أداة النظر وحسب، بل تعين الجهاز الاجتماعي- وهو تاريخي بالضرورة- لهذا كما لذاك، الذي يتم به رؤية الأشياء، بما فيها أشياء الفن خصوصاً، كما تلقيها. وهو ما يقوله «جاك لاكان» بأن العين تساهم في خلق الذات الناطقة والمنظور إليها (La creation du sujet). ويمكن قوله في الفضاء نفسه، حيث انه لا يفصل عما تتلقاه العين، وعما تعرضه كذلك. فالفضاء يعين، فيما يعين، سياق الصدور والاستقبال للعمل الفني، بين انتاج وتداول وتقويم، وما يؤدي إلى إعادة صدوره واستقباله من جديد.

هكذا لا تكون العين فردية إلا بمقايير اجتماعية واقعاً، أي تاريخية حكماً.

هذه العين متعينة في أيامنا، من فرط ما يعرض عليها ويثيرها عين مثقلة لدرجة ان الإدهاش باتت مطلوبة للفت نظرها، لصدمتها الجمالية. هذا ما أسميه بعهد الصورة «المتفاقمة»... وهو ما أجمعه في حديثي المتتابع عن «الحظوية» العين التي باتت تطلب من الفن (ومن صنوف الإعلان والأبلاغات التواصلية) رسالة مكثفة، بلحم البصر. هذا الكلام مدعاة للتفكير، عند الفنان كما عند المتلقي، عند الناقد والدارس كما عند صانع الحياة الثقافية. مدعاة للتفكير في إرثنا الجمالي والبصري، كما في قيمنا وسبل



اللوحة للفنانة سامي - شام



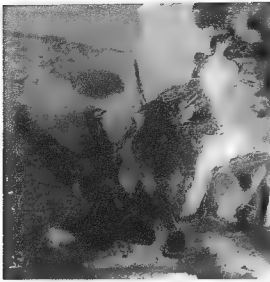
جبر علوان:

تسريد الذات المغتربة وانشطاران الروح

خالد عزت*

قبل لقائي به لم أكن أعرف عنه الكثير بينما الجميع كانوا يعرفونه حتى لو لم يتسن له - حتى ذلك الوقت - أن يقوم بزيارة القاهرة. كان اسمه قد بدأ يتردد اماماً بعد صدور ديوان سعدي يوسف (أبروتيكاً) مشفوعاً بنصه البصري (الذي أراد له أن يكون الكاماستوتراً بأسلوب غربي لكن بريشة فنان عربي)... وعلى الفور تداولت الأيدي الصور والأشعار كاختلاس لذة محرمة. ليلة سفري إلي روما أعطاني المخرج السينمائي الكبير محمد كامل القليوبي - (والذي كان صديقاً له وكانت تربطني بالقليوبي صداقة عميقة) - لفة محزومة من صور فوتوغرافية - لهما معاً - طالباً مني أن أحملها إليه وهكذا كان قد نصب لي الشراك فاندفعت داخله ملبياً رغبة غامضة لا راد لها. أما الشراك الذي وضع في طريقي كخيوط عنكبوتية غير مرئية فكان لوحاته التي هي حياته مروية عبر فضاءات جمالية. هكذا تعرفت جبر علوان في منفاه والذي ذهب إليه طواعية في بداية السبعينيات.

* كاتب من مصر

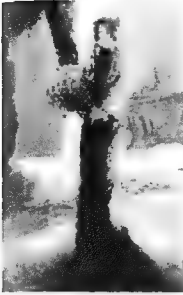


مشكلات بنوية حادة. روما ما بعد ١٩٦٨ كانت بحق هي بابل أوروبا. مثقفون.. مهاجرون.. حركات يسارية.. فوضويون.. أجنحة يمينية فاشية متطرفة.. ازدهار فني.. مافيا واغتيالات سياسية. هذه هي روما التي ذهب إليها (جير) في داخل هذه المشهدية الكرنفالية يجد نفسه وحيداً، موزعاً منقسماً بين عالمه الأول الذي جاء منه وعالمه الثاني الذي وفد إليه. لم يخلف الماضي وراءه تماماً، فقد حمل معه عبئاً مطلقاً من أرضه القديمة. ارتجافات عباوات سواء تضفازة يستتر وراءها شيق حسي عارم. ظلال مفعافاة لسلطة أبويه جامئة. حرارة ضوء سيتفجر بوهج قاس عبر ذاكرة وعين شخص يشعر بوصمة نفي يظل بلازمه ويشرح روحه ككبجية أصدقائه من العراقيين الذين نفوا أنفسهم بعيداً عن أنظمة سياسية متعسفة أو عن مصير موت في غياهب سجون لا يعرف عنها شيئاً في صورتها الحقيقية سوى تجريد الألم حتى يمكن للعقل استيعابه. هؤلاء - الذين جمعته وإياهم سهرات عامرة بالمسرات - لم يسلم أحد منهم وجهه تماماً إلى الأرض الجديدة التي هاجروا إليها فقد حملوا معهم أشجانهم وآلامهم وخلافاتهم السياسية فكان التنظي في كل صوره والوقوف وقلق الحاضر والحنين الممذّب ومجاراة الحداثة الأوروبية كلها معارك مضتمة فيما بينهم، كدروس ليلي يتلوه سكان مطبق - بعد شععات الشرب - وصوت ناظم الغزالي ويكاء وأصوات ملثانة تنفي عن نفسها ثم وجرائر تخصصم وحدهم. في روما تبدأ مكابذات «جير» الحياتية بالعمل كرسام بورتريهات في ساحة «نافونا». أن يرسم العابرين والغرباء «مثلة» في نفس الوقت الذي يكرس نفسه لدراسة فن النحت في العام ١٩٧٥ يحقق أول معرض

أما لقائنا الأول فكان في منتصف التسعينيات - طبعاً من القرن الماضي - عندما نهبت إليه في مرسمه القديم الذي كان يشغل حجرة أرضية واسعة من مبنى قديم (والذي تم هدمه بعد عام تقريباً من قبل بلدية روما) كان يقع بالقرب من سوق «emanuele vittorio» يشارع يسمى «الأمير أوجينيو» يقطنه كثير من المهاجرين الآسيويين وتصطف على جانبيه دكاكين الجزارة «الذبح على الطريقة الإسلامية» وبعض محلات تأجير شرائط الفيديو للجاليات الهندية والبنجلاديشية. هناك في تلك الحجرة وبين لوحات وأنايبب الإكليريك دقيقة الحجم ويغر الهواء المكتوم برائحة السيجار الذي يدخنه تجرعنا أولى قطرات النبيذ الأحمر للتوسكاني.

ألعاب انشطارية

إن لوحات جبر علوان هي تسريد narrative لذاته واغتراباته وانشطاراته الروحية - وأيضاً الإسلامية - فهي مجرد انعكاسات مرآوية لوضعه الإنساني الذي وجد نفسه عليه مفسراً على قبوله، وقد تمزق بين عالمين وزمنين وثقافتين إن الانشطار والثنائية والهوية الممزقة، والتي هي ركيزة أساسية لعوامل هذا الفنان لا تطول - فقط - القناع الإبداعي له دون فصل هاد بين لوحاته / حياته لكنها بالأحرى تخرق هويته الشخصية - بل اسمه - كأنه شخص لا أحد يعرفه على وجه اليقين. جبر - أو - جابر كما يروق للآخرين - وله - أن ينادونه بهذا الاسم وكما يعرف أيضاً في إيطاليا والمحافل الأوروبية GABER وليس (جير) كما نعرفه نحن، والذي يغفل تاريخ ميلاده في تقديم سيرته البيوجرافية مكتفياً بذكر العام الذي ولد فيه ١٩٤٨ ذلك لأنه ببساطة بجعل اليوم والشهر اللذين شهدا ميلاده في إحدى القرى النائية لبابل. فلم يكن متاحاً في ذلك العهد تدوين شهادات للمواليد وهكذا ترك حراً في هذا العالم - دون قيد أو شرط - في أن يختار اليوم / الشهر الذي يرغب في أن يحتفل فيه بميلاده. في نهاية العام ١٩٧٢ يهجر جبر (بابل) إلى روما فيما يشبه صدمة التعرض للضوء المفاجئ بعد نغاس طويل، حيث مجتمع التحولات العنيفة الذي لا يزال يئن تحت



إسقاط «المكان»
وحيل المنظور
بتحويله إلى بقع
لونيه وشطابها
فانقذه للمنظّم،
حيث يستحيل
المسطح إلى وعاء
أقرب إلى الإفراز أو
العصارة اللونية.
فاللون لا يتطابق
أبدأ مع الشكل بل
يلتهمه التهاماً في

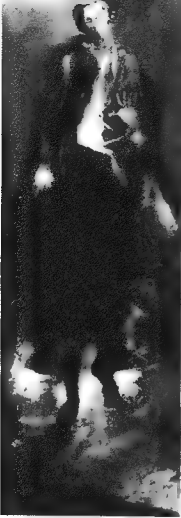
طقوسية شرهه. إن اللوحات السابقة هي أقرب إلى «تعلقات»
ذاتية لعابر مقورط بين نوازع وذكريات تشوش عليه واقعة،
وتعذره من الاضطراب العاطفي في الحدث / العرض. إنه ذلك
الأجنبي الذي لا يمنح نفسه أبداً لأحد أو لمكان لأنه ليس له
مكاناً على هذه الأرض. إننا أمام مفارقة عضوية مدهشة
تعني بالتضامك المتفرع بين المصانع ومخيلته من ناحية، وبين
متطلبات الوجود ومتطلبات الفن من ناحية أخرى. إن
مفارقات «جبر» الحياتية تتضامك بمفارقات الخلق والإبداع.
قد ظلت السلطات الإيطالية تعانده في منحه المواطنة حتى
بعد تدخل العديد من المثقفين والشخصيات العامة حيث
انتهى به إلى تمزيق هويته الأصلية وكأنها يعطى في عرض
كرنفالي (إنني لا أنتمي سوى لذاتي، أنا حيث تطأ قدمي
الأرض) حتى نزلت وزارة الداخلية عن اعتراضها ومنحته
الجنسية الإيطالية في عام ١٩٩٤.

انشطارات أسلوبية

في هذه المرحلة تتبدى غير أعمال «جبر علوان» بعض
الخصائص المكونة لعالمه الفني حيث يقصص عن ولعه
«بالبنية الكرفالية» التي تتردد كثيراً في مشهده التشكيلي
فالتخفي والمواراة وتبادل الهويات هو قانون المشهد الذي
يتنازعه عنصران رئيسيان يتسيدا للوحة: الفقه / الروسوخ -
هذا الحراك العرشي الخفي كما في لوحة «أجنبي في روما» أو
في لوحتين أخريتين حققهما في العام ١٩٨٦ «القناع / نساء
من عالمين» في لوحة القناع سجد استعاره بصيرة لمشهده
الكرنفال الفينيسي الشهير حيث يحتجب الوجه الحقيقي وراء
القناع المصنوع والمشطور إلى نصفين يتنازعهما الأصفر/

شخصي له في جاليري LA GIADA بروما عارضاً أعمال تلك
المرحلة والتي لا تنبئ على أية حال من الأحوال بصيرورته
الفنية حتى ليخيل للمرء «أنه كان يمتلك عدداً من الأيدي
داخل قفاز واحد». كان قد أخبرني متذكراً تلك الفترة: «أنه كان
يأتسأ من الإتيان، كان ينتابه الشك في قدرته على الرسم».
إن تحولات «جبر» الفنية لعنيفة وتشي بعراك حاد مع النفس،
وآلام روحية في الداخل. أن يصل إلى رؤيا عميقة تجسد عوالم
خرساء غير قابلة للتصريح بها. لقد سار في كل الطرق مجرباً
كافة أساليب وتقنيات التصوير الأوروبي متغلباً بين
محاكيات شتى لطرق متعارضة فيما بينها. لقد جرب كل
شيء في الحقيقة من أجل الاستكشاف والإمساك بحقيقة الفن
الذي على شاكلة روحه.

خلال الثمانينيات أو تلك المرحلة المزدهرة كثيفة الغنى
والمميزة لعمله الفني - كان يبدو أنه قد أمسك بالعنيفة
الفنية التي ظل يبحث عنها - فيما وراء قلقه - أمسك بشيء
كان عصياً بالغفل وأنه قد وجد ذلك الشكل الفخالي الذي
يتفق مع ماهيته. في هذه الفترة يرسم «جبر علوان» عن
المنفيين والمتروكين في العراء. الهائمون على وجوههم تحت
لواء الحرية والخرابة. هؤلاء الذين تتلاعب بجسومهم
وأرواحهم المنزقة قوة ما غير منظورة. تتأصل في هذه
المتناحرة البصرية والتي تضم ثلاثة لوحات حققها «جبر»
في النصف الأول من الثمانينيات: في اللوحة الأولى «أجنبية
في المتحف» سئرى امرأة مطموسة الوجه تقف متأملة لوجه
أخرى تمثل شفاً في أرضية اللوحة في داخله شكل شائه
اللامع لامرأة خطوطها مغيبية في خليط لوني. اللوحة
الثانية «طالب أجنبي» والتي هي صورة ذاتية للفنان نفسه
حيث تصدمنا نظرات الرعب في عين شاب يحمل بعض الكتب
ناظراً خارج الإطار منجذباً كلياً خارج وجوده داخل
المسطح. اللوحة الثالثة «أجنبي في روما» والتي تمثل دورة
هذه المرحلة حيث يصور «جبر» ذلك الكائن الإنساني الذي
يمتلك وجهاً قفاز يطفو به من وراء ستار أسود يحتل ٢/٢
من اللوحة وقد أبرز يده في وضعية متشنجة على خلفية
مرمدة اللون وكأنها يؤدي عرضاً هزلياً أمامنا نحن جمهرة
المتفرجين لذلك الغريب الذي يبرز في غرابة في لعبه انتفاقية
- بيننا وبينه - لكن الوجه الطفلي المرديد بزرقة شاحبة
يوجه إلينا نظرة صارمة وصادمة كأنها يشهدنا على إثم
ما؟! لقد وجد «جبر» أن الحل الأمثل لإشكالياته الوجودية أو
حالة التشظي التي وجد نفسه معقلاً داخلها في منفا هو



متألفة.

ينبغي «جبر» عالمه الفني عن الواقع المعتاد المباشر. إنها عوالم مصفاة من لوحة اليومى موضوعة داخل اسلبة بصرية تمثل انعكاسات هشة للعالم، فعوالمه المغوية تنتمي أكثر إلى مرسمه أو المكان الذي يبتدع فيه خيالاته وشخصه التي تتحول إلى أشلاء لونية أو عصايات متألعة تروغ في تكتلات غنائية خاصة «اللوحات التي تعالج عوالم نسائية» بل انه ينبغي نفسه أيضا عن أشكال الثقافة الشعبية الرائجة اليوم في أوروبا وأمريكا بتقنياتها الشائعة مثل

استخدام تنق المواد المستعملة او عوالم الشاشات video art فهو يظل دائما رصينا ووفيا لطرائق أسلوبية أشد قدما لكنها مدعوكة على طريقتة يظل عنيدا ومصابرا وسط تيارات متلاحمة من سوق الفن الذي يرفع راية التغيير يوما بعد يوم ليلبي مطالب «الكتل الجوف» وتحولات المزاج في منظومة إعلامية رأسمالية شرهة. إن مادة «الأكزيك» التي يبتدع من خلالها تشكيلاته معجونة بمزاجه وسيطرته الكاملة على أدائه فهو يبدع للحظة دون وضع تخطيط مسبق للوحة. فتجربة التشكيل تحصل دوما معها مفاجآت غير متوقعة، وفعل الإبداع يشبه ما يحدث في «ألعاب الفيديو التفاعلية»

الأزرق. أما لوحة «نساء من عالمين» فيجتمع مرة أخرى الانقسام والانشطار مليباً هوى لخلياً - بل غواية ساحقة - عند الفنان داخل بورتريه جماعي يمثل ثلاث نساء جالسات وإن كن مختلفات عن عالمنا الإنساني - واللوحه تحيلنا في تكوينها إلى أيقونة فنان العصور الوسطى الروسي «أندريه ريبولوف» في الثالوث المقدس ولكن بوجوه محورة وكائنات غرائبية وحيث يقيم من أودية النسوة خريطة من مسطحات لونية متداخلة وهو ما يحيل إلى صميم الأسلوب الكرنفالي الثقيل بماديته وزخرفيته الفادحة التي تلغي أي عمق أو وحدانية للكائن. من الممكن هنا أن نشير إلى استخدام «جبرملوان» لأسلوب الباستيش PASTISHE في الجمع بين طرائق أسلوبية أو عمل استعارة تناسية مع لوحات وأعمال فنية بعينها وهي سمه مميزة لأعمال بعد الحداثة تشير إلى حرية الاقتباس من أي عمل سابق دون أن يبدو أنها واعية بأية دوافع لهذا الاقتباس. كما أنه يفيد في بناء مشهد من فنون أخرى مثل السينما / المسرح وتقنياتها المختلفة حيث يسجأ إلى تقنية الشاشات أو فتح نوافذ داخل المسطحات التصويرية في متن اللوحة يعرض داخلها مشاهدات أيقونية. أيضاً يعدد «جبر» في كثير من لوحاته إلى طمس وجوهه أو إحراقها في كثافة لونية مشبعة تمحو معها الخطوط الخارجية للوجه كما في لوحة بعنوان «تعبير» التي تمثل بورتريه لامرأة قد الفوت تقاطيعها وتشوهت. ذلك الوجه الغفمة والمنفتح بجزام روحي كما لو أن ما تحت الوعي يسري في أوصال العضوي حتى يخلو للرائي أنه قد استنسخ من وجوه «فرانسيس بيكون» المنفخة وأجسامه العضوية المشوهة في أوضاع قسرية تبرز الثقيل غير المرئي لوجود يضغط الجسم البشري داخل منظور فراغي ليسطحه. هذه الانطباعات المرتسمة على الوجوه والناجمة عن تصادمات بين وعي خام بفرديته وألم قهر وعزل اختياري. في جانب آخر من عمله يحكف «جبر» على تيمة الاستدعاء لمشاهد طفولية حملها معه في منفاه لكنها على الدوام منزوعة الحنين. إنها شهادات لشخص لا ينتمي سوى للمسطح الذي يسجل عليه صوره. في لوحه بعنوان «أختي» mia sorella يعرض علينا وجه امرأة نائمة مفتوحة العينين بينما يدعها ممدودة كأخلاق لونية شائبة بجوار رأسها، معلنة في ألم في تلك الوضعية كاشلاء أو كإعلان صريح على الشهادة. «وجبر» نادرا ما يعمق في رسم تفاصيل الوجه لكنه هنا فان الوجه المستدعى من الماضي يتسم بوضوح تعبيرى مكمل بالألوان

في لوحات «جبر» والتي تحمل في داخلها إشارة ضمنية وصريحة ليد الصانع - الرسام. تلك اليد المشقة التي تبغي أن تجرح السطح وتكاد تكتسب في اللوحات زخماً عضوياً كأنها تمثل أحد الأبطال التخيلية لكانن ما، مثل حوافر الكلب الذي صوره في لوحة من لوحاته وهو يهرع بشراسة نحو عطية ما ملقاة على أرضية اللوحة ؟ أنه الكلب المختار بحدائق فائقة- دون الكلاب جميعاً- ليكون صرخة الفنان وهو يلتهب ككلب للإمساك بتخايل روحه. كلب.. وعطية ملغزة.. وأرضيه زرقاء كأنها وحشة الموت. في عام ١٩٩٥ يعود «جبر» مجدداً ليعرض لوحة أخرى عن الشاعر «الجواهري» لكنه يصوره وسط أجواء غرائبية والشاعر جالس في وضعية تأمل وانفصال مستخدماً التعبير التصويري المعتمد على تداخل الألوان ودرجاتها والتي تبدو معها الأشكال غير محددة. حيث يكلل الشاعر برداء أحمر تحوطه شلالات لونية كإسقاطات ضوئية لسينوغرافيا اللوحة، التي تتناص مع لوحة أخرى لفنان الباروك الهولندي «رمبرانت» لوحة: «النبى امرأاً حزناً على دمار اورشليم» حيث يستعيد المشهد التوراتي هناك في بغداد المدمرة بالقصف مستدعياً الشاعر بعد موته وخراب المدينة التي نفي «جبر» «نفسه عنها».

يتردد عبر لوحات «جبر» ويصطبغ تأملاته الفالصة في الفن وجوهره وأسلوب المحاكاة، فكثير من لوحاته تنبثق على طبيعة عمله كفنان تشكيلي وهو أحد الموضوعات الأساسية التي تشغل اهتماماته، والتي يصور فيها نفسه وهو يارس عمله أو ما يطلق عليه «ميتاً لوجه» في سعيه إلى تحويل حياته نفسها لعمل فني. في إحدى اللوحات أو *autofotro* والتي يلجأ نادراً فيها إلى تجسيد المنطور الفراغي للمكان مشبهاً لوحته من وحدات هندسية، مبرزاً أبعاد المكان / الاستديو حيث يجلس جبر محاطاً بلوحات من أعماله، بينما يمد بشكل توثيقي إلى رسم ملامح وجهه بدقة مذهشة تصل إلى النزعة الفوتوغرافية. وفي لوحة أخرى يصور نفسه عاكفة على تشكيل وجه هائل لامرأة يازغة التقاطيع بينما قد احتلت موديل طلست ملامحها الجانب الأيسر من الفور جرابوند وقد أعطت ظهرها لعمل الفنان. إن «جبر» في الحقيقة لا يكتفي بالتخلي عن الأصل (العالم / الموضوع) في مقابل (الصورة / الذات) بل يبحث عن تبرير للحياة في الفن ذاته، ويتعبر آخر فإنه يقوم بتشويه الأصل، فالفن هو التعويض الوحيد عن صدمات الحياة وعلى أنه اصديق تحقق واكتمال لوجوده هو في ذاته ناقص وغامض المعنى. أن الفن عند «جبر علوان» ليس

من حيث تتبع مسارات ثنائية بين الشاشة والألعاب، وهذا ما يحدث أيضاً بين الصانع والمسطح في محاورات ثنائية الطابع تشبه المضاجعة مع اليد والمخيلة. أن عناصر المشهد البصري عند «جبر علوان» لا تبعث أبداً على الراحة، إنها مرهقة لعين الرائي بالرغم من اقتصاره على مقردة أو مفردتين تشكيليتين. وفي الحقيقة فإن «جبر علوان» هو بحق فنان الابتسار كشاعر مشحون بدلالات شرعية يجرها عبر عدد قليل من مفردات اللغة. انه بصيرة نافذة لا يرسم اللوحة إنما يقوم بالتخديم عليها، فمشاهده التشكيلية تبدو وكأنها قد التقت في تسارع لذة يهفي صاحبها أن يفرغها سريعاً مستعيراً تقنيات الكاميرا المتخلصة / المراقبة في التصوير السينمائي. انه مصور اللحظة الدرامية الحرجة بالفارققات البصرية التي يختارها ليشيد منها لوحاته، تحمل تاريخيتها التي تخاطب خيال الرائي فيما وراء سردياتها التشكيلية المعلنة. إنها لمحات مشوشة كما تتداعى في ذاكرة عشوائية أو هذيانية بكيفية انفجارات ضوئية خاطفة لا تترك للمرء أن يتبين محتوى ما يراه، فهي مضغوطة إلى أقصى حد ممكن وكأنها مجرد اقتراحات بصرية لحالم وقد أجريت عليها عمليات التكثيف والمونتاج التعسفي غير الخاضع لأي قانون سوى الانفعال اللحظي للصانع نفسه، حيث لا تترك هذه المشاهد للرائي سوى تفسير بدني لما يراه أمامه. إنها إحدى ألعاب الفن الماكرة في صنعها والتي توحى للرائي انه قد امسك بإبعاد الرؤية لكنها في الحقيقة لا تمثل سوى رؤيا أثرية للوجود وقد تجاوزت السطح الغلاب للعالم.

انعكاسات مرآوية

لا يكتفي «جبر» بتصوير المنفيين والموصومين من حوله بل يظل يبحث في نماذج البشرية *arimo* عن انعكاسات لذاته المنعزلة. فيرسم الشعراء المجانين وأيضاً السحرة. إنهم جميعاً احتمالات وجوديه له، «الجواهري» الشاعر العراقي في غدايات المجاز والمنفي، أما الساحر الذي يصوره وحيداً تفر من أكمامه الحمام والخيلات، بلا مشاهدين «يا له من ألم أن تعجز ألحاف الفن عن جذب الآخرين» ذلك الساحر المقيم بأعماجه والذي بمنزلة متهكر لأشكال احتمالية هو صنو ورصيف السأم المنفي في كبرياء خيالاته النهمة إلى الظهور والتجسد، فقط تسيطر «اليد» على المشهد بكامله، تلك اليد التي يكتنفها دائماً التواء عصامي متشنج وكأنها مفصولة ومعزولة عن بقية الشكل. إنها تمثل لزمه ودال متكرر *leitmotiv*



تحريرا من أسر الوجود أو تعبيراً عن بهجة الحياة أو على الأقل محاكاة للعالم، بل أنه يذهب بعيداً مثلما ذهب من قبله «فرنسيس بيكون» الذي لا تخرج أعماله عن كونها سجلات غامضة عن الطبيعة البشرية بكل تناقضاتها المعقدة.

أشباح الإطّار

خلال النصف الأول من التسعينيات يتبدى «جبر علوان» في كمال ذروته الفنية معنياً بشيئين أساسيين يقومان فنه: قيمة الفن عبر المكائيد التجريبية في خلق نص تشكيلي يتسم بالفراوة وأيضاً الذاتية، وقيمة التجربة البشرية بكل غرابتها المفارقة لوضعها المحكوم عليه بالنفى والموت اللذان هما السقف والأرض عند فنان مثل «جبر». يظهر هذا جليا في اللوحات التي تعالج بشغافية جريحة العلاقة الغامضة «بل المتنيسة» بين الرجل والمرأة. أو موضوع الحب الجسدي وعاطفة الحب المثقلة بصور الانشقاق كما في المشهد المستعار من شكسبير «لوحة عليل وديمونة حيث يقع الزاني في اللتباس الواقع في منطقة رؤيوية سحرية لا تبين إذا كان المشهد هو لحظة القتل أم أنه العناق الجنسي؟...» أو في لوحات أخرى تعالج النفي الجسدي للشهوة المصومة وهي موضوعات تغلب عليها بلا شك سوداوية الكاتب السوداني «أوجست سقراند بروج» أو كآبة «ألفار مونش». إن شخصياته المصورة – بألم شخصي – تبدو وكأنها مقبلة لحظتها على التفجر، أو أنها قد انتهت لتوها من تفجر مدمش. إنها مشاهد قلقة لوجود مهدد بعنف طاع وتثبيت للحظة مقطوعة عن سياقها – لحظة معلقة – وفي انقطاعها تتقرر حتميتها المؤلمة. لحظة غارقة في ضبابيتها أو هيوليتها، كأننا نبصر اللوحة عبر حاجز يفصلنا عما نراه بالفعل. أما وجوه نساءه فهي دائما مطوسة وقد شوّهن بملشأت فرشاة عنيفة. إن نساء «جبر» يتفجرن من بعضهن البعض كبرقعات منجذبات إلى الانحباس في أسر اللون والإطار، مستنسخات بصورة كربونية ليس لهن شبيهاً لكنهن أيضاً مسطحات الأعماق، وكأنهن مقسرات على أداء عرض مسرحي، متكلمات في أوضاعهن الغنائية داخل اللوحة.

..عندما التقيته كان يقترب حثيثاً من الخمسين من عمره. كان يبدو هادئاً أمام الجميع، وإن كانت عيناه تخفي قلقاً يشوبه الحزن والأسى. في ذلك الوقت كان قد حقق العديد من المعارض الهامة في باريس وبلجيكا، كما أقامت له

بلدية «رافينا» معرضاً كبيراً قام بتقديمه وزير الثقافة والبيئة الإيطالي «آنذاك» (فيلتر فيلتروني) «لكنه كان أيضاً في سبيله إلى التخمّة والرفاهية الفنية التي تنتهي إلى تكرار كل شيء. كان بداخله تساؤلات يائسة لفنان في منتصف العمر لم يصل بعد إلى إجابة ما.. وماذا بعد؟ لا شيء سوى السأم والضجر... كان يرسف في قيود الصنعة ونشدان المخيلة أن تأتي بجديد، يخفى انفعالاته وراء التلهي بعمور الحياة اللذنية وكان في قرارة نفسه يعي مأزقه، وكنت أرى بوضوح عبر عينيه نظرة عدم الرضا والقفوط وهو يقف أمام لوحة لم تكتمل بعد دافعها الوفرة الفنية وليس العوز إلى يقين فني يقيمه من عثرته. في لحظات كان يفاجئني بغهر متوقّع عبر لحظة فرشاء كثيفة سريعة ومخالطة تغير كل شيء في لمح البصر أو قطع حاد لوجه. أشياء من هذه القليل تأتي عفواً ويكون «جبر» في تلك اللحظات المارقة قد نسي تاريخه وشهرته ويعود خفياً متألّفاً كأنما يبدأ توا من جديد، لا يعبا بشيء من حوله وكأنه في عناق شهوراني مع خيالاته اللثمة. في اليوم التالي عندما أمر عليه أجدّه جالساً في صمت يدهن سيجاره وهو يتطلع إلى لوحته التي تكون قد تشكلت نهائياً، وقد أضاف إليها لمسات غير مرئية – أخالها سحرية – وقد أخرجتها من حيز المشابهة بما كان قد حققه من قبل.

«يلوح لي إنني سأظل على الدوام سعيداً في المكان الذي لست موجوداً فيه. وإذا شئنا المزيد من الدقة: حيث لا اعثر على ذاتي...» هذا ما قاله يوماً الشاعر (شارل بودلير) ولكن من الممكن أن يردد «جبر علوان» نفس العبارة وهو ينظر مجتسماً بسفرته إلى حياته ولوحاته.

أحمد بن ماجد

في سياق درامي متخيل

عبدالرحمن بن زيدان*

هناك قصيدة واضحة في ثنايا عرض مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» تتمثل في نقل هذه الشخصية التاريخية الواقعية في سيرتها الى عالم متخيل درامي. حفز جواد الأسدي على إعادة تشكيلها وفق استراتيجية نصية أعطت لملامح هذه الشخصية أبعادا معاصرة من خلال الكتابة الجديدة في واقع جديد اتخذ من أحمد بن ماجد قناعا للواقع الذي أراد الكاتب نقله الى عوالم كتابة النص.

فأحمد بن ماجد الذي توفي عام ١٤٩٨، كان بحارا من الخليج من جلفار (رأس الخيمة حاليا)، عرف أسرار البحر، وخبر ألغازه ومداراته وأسواره، عرف بأنه «أسد البحر»، فرض هيئته ومعرفته بالبحر على سفرياته ومرافقيه وهو يمزج عباب البحر وأمواجه بأشعة سحرها بحكمة رصينة في اللحظات الحرجة أثناء ضراوة العواصف وجبروتها للخروج من مأزق هذه اللحظات، عرف جغرافية البحر والسماء والأفلاك والنفس البشرية، واكتشف المصائر والمدن، وتعرف على عادات الشعوب والأمم، وقدم هذه المعارف والتجارب في كتاب: «الفوائد في أصول علم البحر والقواعد».

* ناقد مسرحي وأكاديمي من المغرب

والخيانة، الجشع والقناعة، والكفاف والعفاف والطمع، وكل هذه الثنائيات كانت أحلام كاتب أراد أن يبني بأحلامه وهواجسه مسرحاً أو رؤية مسرحية في عالم تراجيدي يختصر به مواجهه وآلامه وقلقه وعذاباته، لأنه يحمل بين جوانحه آلام الرحيل ومغادرة الوطن والغربة والضيايق الأبدية، إنها رؤية بها أحب الكاتب العودة للوطن بمعاناة أوصلته لحد التمزق، وأراد العودة من الضيايق والغربة بشعور أوصله لحد العودة بلا عودة، وهو ما جعله يضع اختياراته الجمالية وفق هذه الثنائيات في عرض مسرحي بناء جمالياً بالصورة أكثر ما بناء بحوار الكلام. وهذا ما حدد به مكونات هذا العرض قائلاً:

(يحاول هذا النص الشعري، الموسيقي الدرامي، الذهاب إلى ما هو أبعد من رحلة وحياة البحار والشاعر أحمد بن ماجد الذي اخترق مجهول البحار والمدن والأمكنة ليبنى لنفسه ومدينته بفتوحات بحرية شعرية ليؤسس منصة سماوية لحركة النجوم وانفلاتات المراكب. النص هنا، يثير سؤال محننى إعادة كتابة الموروث بمتخيل جمالي، فنتأري، يتجنب الوقوع في فخ السيرة الذاتية الفوتوغرافية، وصولاً إلى شخصيات شغوفة بالمعرفة والحب). (٢)

وهذا التصور الذي يندرج في نص «أحمد بن ماجد» بهذه المكونات، لم يؤسس معنى الصورة - فقط - ولم يكون معنى المشهد أو المشاهد، ولكنه أسس معنى الحوارات والصورة والمواقف والحالات الجديدة في هذه الحوارات بالصورة المعبرة بالحركة، حيث يحضر النضيب المرهف للجملة الشعرية وقد تذرثت بصور تكمل دلالاتها، أو أن هذه الصور تصبح هي حاملة الدلالات في المواقف وأشكال الصراع بشكل مكثف تضيق فيه العبارات لتتسع معاني الصور لتجلب كل شخصية تنفذ كلام الكاتب من الضيايق في زحمة الصور، وتفضع عن كلام نقيضه في كل الحالات والمواقف والصراعات، وما اختيار شخصية أحمد بن ماجد، كجمل إشكالي لواقع إشكالي، سوى بهدف التركيز على الرحلة والرحيل كمشتطين حيويين دفعا بجواد الأسدي كي يتذكر منسياته، ويذكر كلامه في كلام أحمد بن ماجد، وهو في كلام النص لا يريد أن يبكي، ولا يريد أن يصمت، ولا يريد أن يحو تاريخه الخاص وتاريخ مجتمعه، ولا تاريخ الناس حوله، ولكنه يريد أن يتكلم، وينيب من يتكلم عوضاً عنه في النص ليسمي كل الثنائيات بأسمائها بعد أن يكون قد أسفط عليها أحلامه وهو يحكي عما ضيعه، أو عمن ضيعوه

إن أحمد بن ماجد شخصية إشكالية، لا تقدم كتب التاريخ تفاصيلها وجزيئات سيرتها الخاصة، لكنها وعلى الرغم من شح المعلومات حولها، يمكن أن تصير علامة درامية في المكون الدرامي داخل الكتابة المسرحية المتخيلة، لأن كثيراً من القصص التي حيكت حولها بالذاكرة الشعبية الخليجية، والمرويات المتخيلة والأشارات لمحت إلى أنه رافق فاسكو دي جاما إلى الهند، وهو ما دفع الدكتور عبدالله إبراهيم غلوم إلى كتابة مسرحية جمعت بين الواقعي والمتخيل في سيرة أحمد بن ماجد عنوانها «عذابات أحمد بن ماجد»، وكتب علي أبو الريش مسرحية موسومة بعنوان: «ابن ماجد يحاكم متهميه».

أما الدكتور جواد الأسدي فوجد أن «أحمد بن ماجد» (رجل تمثل البحر وشرب البحر وشربه)، فأراد تحويله إلى شكل حدائث بكتابتها معاصرة حيوية يخلق بها نوعاً مسرحياً جديداً بمسرح شامل، بتحويل نص ليهالي أحمد بن ماجد إلى ضربات فنية بمجاذيف شعرية تنهض مع الجموع البشرية لفرقة «أنانا»، برفقة راقصيهما وجموح مقلع الذي يركب لها المراكب، كل ذلك مرفوعاً على تفجيرات رعد خلف الموسيقى المشتعلة، ولمسات مصممة الأزياء سهى حيدر الزهيفة). (٣)

والكتابة عن أحمد بن ماجد، معناها الاقتراب من شخصية تراثية متوازنة ومميزة هي مفخرة الخليج العربي، شخصية عاشت عصرها في البر وفي البحر، وعاشت ألم الفراق، ورعشة اللقاء، والخوف من الموارمات والدساس، عشق أحمد بن ماجد حبيبته ورد، وعشق الوطن والبحث في معنى الوجود لأنه صاحب علم وإيمان بهما أراد أن ينزل منزلاً مباركا في قلوب الناس.

إن هذه الشخصية المنتمية إلى التاريخ، يمكن أن تصير بالكتابة الدرامية منتمية إلى المسرح، وإلى انفعال الكاتب وتفاعله مع تجليات وآراء هذه الشخصية، أي تصوير جزءاً من شعوره ولا شعوره، وتصوير منتمية إلى ذاكرته المعاصرة وإلى رؤيته ونظريته إلى مخاضات وتحولات العالم المعاصر، حيث من هذا التمازج الروحي بين الدراما والذاكرة المفكرة في هذه الشخصية، والتمازج بين الذات الكاتبة وما يريد الكاتب أن يكتب، انكتب هذا النص وفق ما اختاره جواد الأسدي ليوثث عالم أحمد بن ماجد داخل طقوسية الشيء ونقيضه، أي ثنائيات الرحيل والعودة، الحب والكرهامة، الميلاد والموت، الأنوثة والرجولة، اللوفاء

يقول:

(هذا النص المسرحي المتخيل الذي يغرق من الموروث الخليجي، يريد أن يؤسس لكتابة تنزاح عن التفسير الأحادي، وتنطلق من حرية الحرية في تفسيرات مختلفة ومتباينة.

هذه التجربة جديدة لمسيرتي المسرحية، وربما تؤسس مستقبلًا لمسرح درامي موسيقي كنت، وما زلت، أحلم بتكوينه(٢)

وعندما نتطرح قضايا التجربة الجديدة، ومسألة الأصرار على تأسيس مستقبل درامي موسيقي، فهذا يعني، حتماً، الانتقال من النص المفرد بخصوصياته الأدبية والدرامية المنطوقة، والدخول إلى زمن العرض الذي يحلم به جواد الأسدي ضمن مشروعه الفني، به يتخلص من تجريته الماضية، أو على الأقل يتخلص من بعض ثوابتها، ليعتبر أن ما هو أت هو المشروع المحلوم به لتجربته، ولرويته، ولمساره الفني، وهي عودة إلى جواد الأسدي الآخر الذي يريد أن يغادر قريته الكاتب، ليقدم الصيغة المثلى في الإخراج المسرحي استقبالا مع جواد الأسدي المخرج الكاتب. إلا أن مشروعاً - كهذا - لا يعني التنازل لكل التراكب الذي حققه جواد الأسدي عبر سنوات الجمر في زمن التأسيس المسرحي في إخراج المسرحي، لأن سياق الحديث الآن عن هذه الشخصية التاريخية الإشكالية التي حركها بتخيله في النص المكتوب، هو حديث يريد به أن يصعد من حدة الفعل المسرحي في هذا التأسيس الجديد، في نص عرض أثار عنده كثيراً من الإشكالات النقدية التي ولدها هذا المشروع ضمن إنتاج مسرحي درامي موسيقي بالتصور الذي قدمه وفق الاختيارات التي جدها سلفاً في خطابها حول مسرحية «لهالي أحمد بن ماجد». والسؤال هو ماذا أضاف هذا النص إلى تجربة هذا المسرح؟

إن هذا العمل أضاف إلى المشهد الإماراتي الشيء الكثير، وحققت حضوراً مهماً لشخصية تاريخية خليجية، وبغض النظر عن الحقائق والنقائض التي تحفل بها شخصية ابن ماجد، أو كما يطلق عليه «ماجلان العرب» إلا أنه يعتبر شخصية تاريخية مهمة اتكأ عليها المخرج والمؤلف جواد الأسدي في صياغة نص لعب الخيال فيها دوراً غير قليل في تكوين هذه الفرجة المسرحية والفكرية التي تقوم على الصرخة المدوية المتمثلة في نصائح الأب «ماجد» (إننا شعوب تحتفي بإنسانيتها، ونعيش في أفق وسلام

واستقرار(٤)

هل نعتبر عرض مسرحية «لهالي أحمد بن ماجد» حداً فاصلاً بين ما قدمه جواد الأسدي في عروضه السابقة وهذا العرض؟ وهل الاستعانة بوسائط فنية أخرى كالموسيقى والرقص والظواهر المسرحية الاحتفالية الإماراتية والعربية في هذا النص يعني القطيعة بين ما مضى وبين ما هو في طريق التشكل بمسرح شامل؟

الأسئلة - هنا - تعني الدعوة إلى تفكيك هذا النص المسرحي في العرض المسرحي، والتعرف على مكونات هذا المسرح الشامل بكل الوسائط الفنية التي أغنت حيوية العرض بالإحياء، وأعطت اختلافه الإبداعي ليخالف التجارب السابقة، إنه عرض جديد أسس به جواد الأسدي (لروية مشهدية غير مطروقة قبل الآن، على الأقل في أعماله المسرحية التي يعرفها المشاهد له، مثل الحفارة، ومغامرة رأس المملوك جابر، العائلة توت، تقاسيم على العنبر، الأنسة جوليا، الخادمتان، نساء في الحرب، الاغتصاب، جنون في الأسفل، أي تقنية الافادة من أداء الجسد في عرض مسرحي لا تغيب فيه كنهية الحوار المقتضب والمعبر، ولا يغيب عنه بريق الصورة وألقها، وهذا يشكل عنصر الجذب فيه(٥)

الأكيد أن تفكيك مكونات نص «لهالي أحمد بن ماجد» سقربنا من معنى هذا المسرح الشامل الذي عاش راهنية اللحظات الأساسية للشخصية التراجيدية لأحمد بن ماجد، وسيجعلنا نفهم الأبعاد الفنية في إحياءات النص لتعيد تمثيلها في خطاب نقدي يراعي التحليل والفهم، بجانب المفاهيم وأشكال التلقي عند عينة من المتلقين لهذا الاحتفال المسرحي.

فضاءات بدون حدود في احتفال

«لهالي أحمد بن ماجد»

كل عرض مسرحي مكتمل البناء، ومتراص البنين، إلا ويتوفر على خصوصياته الشعرية في شعرية بناء المشاهد والحالات والدلالات، وهو عرض لا يمكن قراءته كعمل متخيل في بناء متخيل زمن كتابة العرض الذي يثير اهتمام المتلقي، ويحفزه على الكشف عن لذة تلقي العرض المسرحي إلا بالمقاربة النقدية التي تعرف كيف تشكل هذا العرض بخصوصيات الدراما والاخراج والمسرح.

هذا العرض لا يمكنه أن يستجيب لأفق المتلقي، إلا إذا كان موصولاً إلى مرجعيات معرفية، ومهارات، واتقان في

صياغة زمن الكتابة درامياً أو ملحماً، وإعطاء حياة الكلمات والصور المتلاحقة حيويتها بكل المعاني التي تتولد من المعاناة والمفاضات التي تقدم الرؤية التراجيدية للعالم والرؤية التراجيدية للذات في الكون.

ويسعى المخرج العراقي جواد الأسدي إلى تحقيق إنجاز عروضة وبنائها وتجميلها بروية شاعرة تجمع بين الذات المتشظية، والرؤية التي تعبر عن أشكال السقوط في الكون بعد أن تحمل كل أشكال المعاناة التي ارتسمت في جغرافية الذكريات والعلاقات التي عاشها، وهو ما قيمته كل مسرحياته التي حاول فيها تكثيف الحالات وأشكال المعاناة لكتابة سيرة ذاتية تقدم حياة المبدع في الإبداع، وتقصص عن مكون هذه الحياة في خطاب هذه المسرحيات أثناء تعامله مع تشخوف وسعد الله ونوس ومعين بيهسو، وما كتبه هو نفسه لهجول المسرح يتحدث بخطابه ويتحدث عن الذات.

وفي هذا السياق، تدرج مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» كاحتفال مسرحي في فضاءات بلا حدود، مرة تتكلم بخطابات غير مباشرة، ومرة تعبر بشكل مباشر الخطابات غير المباشرة تجري في أزمنة مطلقة لا يعطيها معناها سوى الشخصية المركزية «أحمد بن ماجد» وهو يحيا كل الاحتفالات الطليجية في عرض يعمش أزمنته في هذه الفضاءات المشبعة على كل الاحتمالات والتأويلات والمعاني حسب ما يطرحه النص المكتوب كمنطق حقيقي للعرض، لأن للنص قيمته في بناء حواراته وأحداثه بلغته الخاصة، أما العرض فيصبح مركز الصور والفضاءات التي تصير علامات دالة على ما يريد الكاتب قوله في هذه الصور.

إن النص عند جواد الأسدي، في البدء وفي الختام، بنية صغرى تدخل في علاقات جديدة مع بنية كبرى هي العرض، ويصير هذا النص ظلاً لكلامه ضمن كلام المشاهد والصور والاحتفالات التي تكمل ما لا تستطيع اللغة المنطوقة إيصاله في الزمن الافتراضي لحياة الفرجة، وهذا ما جعل جواد الأسدي في كل تجاربه الإخراجية يقول: (إن النص، أي نص بالنسبة لي هو هيكل الإخراج). (٦)

هذا هو منهج الإخراج المسرحي، في هذه المسرحية، وهذا هو الاعتراف الصريح حول علاقة النص المكتوب للقراءة بنص العرض، ومثل هذه العلاقة بين النص المكتوب، ونص العرض، هي علاقة هدفها توليد المعنى الجديد للفضاء، وبناء جماليات خاصة بهذه الفضاءات، أثناء تحريك المجموعات وبناء المشاهد واللوحات الفنية لضبط

إيقاعات الاحتفال في فضاءات مفتوحة على الحركة والضوء والنور والظلمة والحلم لضبط كل مكونات الفرجة اعتماداً على التجريدات التي هندس بها جواد الأسدي «ليالي أحمد بن ماجد»، والتي أفصح فيها كمخرج عن مكنون تجربته المسرحي حين تكون سلطة المخرج هي المتحركة في هيكل النص وبنائه أو إعادة قطعيه وفق منهج إخراجي واضح المعالم. وهذا ليس ببعيد عن مفهوم ووظيفة المخرج في رأي جواد الأسدي الذي يقول:

(إن المخرج المعاصر هو المهندس الأول للبيئة، وهو العاشق الحقيقي لعلم الفضاء، ومداه، لهذا فإن عقله وخياله أن يوصل الفضاء المسرحي إلى صيرورة الاستجابة للجذب الواقعي، أو ينفي هذه الصيرورة فيؤسس لنا تجريدات عامة). (٧)

ومسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» تقرب أكثر من هذه التجريدات ببرنامج سردي كان فاطراً للغة التراجيدية كي تخرج ما في رحمها من صور وحالات عبر المشاهد الحية للاحتفال، وهذا لم يكن سوى منهج جواد الأسدي في إخراج هذه المسرحية، لأن همه الأول والأخير هو جعل هذه التجريدات حية في حيز الفضاء المسرحي بمجازات تختصر العالم، وتقدم صورة بطل كبر على جراحه، أو أن هذه التجريدات تصبح ببلاغة الرؤية العميقة متدفقة بذبذبة كلام للنص وصورة وهي تكبر بهذا الكبر.

بهذا العمل المسرحي كان جواد الأسدي يريد أن يضع حامه الفني على مكك التجربة والتجريب، وأن يكون متأملاً في فضاءات يريد بها أن تكون فضاء لنص ليالي أحمد بن ماجد، ويكون متمعناً في خصوصية ما يعطيه هذا الدفق من الإحياء والتويرات التي ينقل بها تراجيديا الواقع إلى تراجيديا العرض دون محاكاة للواقع، أو ما هو مكتوب حول هذه الشخصية، ودون التماهي مع خلل الحياة وغموضها وسوادها وأفراحها المتكيفة، إنه بمسرحه في هذه المسرحية، يريد أن يكون مخرجاً معاصراً يستمد معاصرتة من الاختيارات التي وقمها قبل إنجاز أكثر من تجربة مسرحية، وحديثه عن المخرج المعاصر يقدم قناعاته بدوي الوظائف التي يقوم بها هذا المخرج والتي حددها في قوله كالتالي:

(المخرج المعاصر وحده القادر على خلق فضاءات مادية ملموسة يصب فيها هدفه السياسي الاجتماعي، وهو المزهل لتفكيك فضاء الواقع «المحيط به» وإعادة تشكيله بما يناسب الصياغة المستقبلية لدور الفضاء، إن الفضاء

المسرحي عابر... ميت... أجرد... وفانتازيا المخرج الافتراضية عليها أن توقف الميت، وتغطي الفضاء وجودا «حسايا»، «ماديا»، «حيا» ينضض بالحياة، أي أن المخرج صانع وجود وليس مقلدا للطبيعة» (٨).

وجود الأسدي حين يتجنب عن وعي محاكاة كل ما هو موجود سلفا، أو يتجنب تقليد نموذج مائل أمامه، فإنه يحول المحاكاة إلى حلم، ويحول الحلم إلى وقع مبني على زمن الحلم، وهو بهذا يطن عن ميلاد زمن العرض في فضاء افتراضي لا حدود له ولا لون ولا دلالة إلا الدلالة التي ستتعدد بعد ميلاد العرض، والبدائية ستكون بالصوت المنطلق من سديمية الدخان الكثيف المتصاعد من كل جنبات الركح، وقرع الطبول يزيح الصمت وموت الفضاء، ويكون التداخل بين الأصوات فتحة للمجال أمام كل الصور المرئية كي تحتوي حلم الألوان وحلم الصمومات الدلالية التي تشكل في انبعاثها اللامتوقع وغير المنتظر الملامح والقسامات الأولى لصورة العرض بأشكال وأصوات تأتي خارج المألوف وخارج رتابة الحياة ووحشة الأماكن العادية المألوفة.

إن حلم الجماعة يتشكل بهبوط الأجساد ونزولها، كل جسد له فضاءه الخاص، وكل فضاء خاص للجسد هو بالضرورة مكون أساس لفضاء باقي الأجساد داخل المجموعات حين تلتئم وتتجمع في إيقاع عنيف وصاحب بمثل جمالية البدايات بهبوط ونزول هذه الأجساد وهي تنتقل من صراع إلى صراع، ومن حيز إلى حيز، وابن ماجد يتراجع ويتقدم لتتقدم المجموعة مع أمواج البحر وهديره، وهذه الأجساد المنكسرة بحركاتها تمثيا مع المؤثرات الصوتية يجعلها المخرج رنة الفضاءات المجردة كأن النص مع بداية التشكل الأول للصورة في العرض كائن يعيش حالة الشوق والزعفر، النفس واحتباس الأنفاس، أو أنه يعيش مخاض الولادة الأولى لتحديد دلالات الفضاءات المجردة، الكل يقول لا مع بدايات العرض، والمجموعة تقول لا بعد الفرق، بعد التخب، والموسيقى الجنائزية موصولة إلى هيجة الفضاءات والملبوسات البهيماء للرجال، واللباس المخطط للنساء، ودلالة اللون يرسم للزيف زيفه مع الشريط الأحمر الذي يعبر الركح من اليمين إلى يسار المسرح كأنه تاريخ يكتب تاريخه في النص البصري المتعدد بهذا الدم المنساب في زمن العرض، وتعدد الصور في هذا التاريخ يبرره جواد الأسدي، ليس في هذا العمل ولكن في جل أعماله، يقول:

(لماذا أنص على مسرح البصرييات؛ لأنه يمنح الفرصة للشكلانية التجريدية كما يسميها البعض؟ أو لأن البصر «الصورة» هي أصل المسرح؛ لماذا تلح على العين أكثر من الآن؟ ماذا سيقبني من شكسبير لو أننا نقلنا نصه وقدمنا له قرارة سمعية فقط؟ هل من دور للمخرج في تعامله مع الكلمة خارج وجودها في النص؟ ما هي مهمة الأخراج؟ كيف ينظر الإخراج إلى مدلول الكلمة؟) (٩)

الجواب نجده في زمن عرض «إليالي أحمد بن ماجد» كزمن للصورة المتلاحقة في كل العرض، وهو زمن المشاهد وزمن الليالي التي كان ينطق بها الحوار، أما تشكيل الاحتفال فهو الاختصار الأول والأخير لجواد الأسدي وهو يفعل النص المكتوب في نص العرض ليكمل وظائف نصوص أخرى قامت بأدوارها الفنية لخلق التكامل الدلالي بين كل النصوص المنطوقة والبصرية وقد نحت أحيانا نحو الايقاعات الصامتة العنيفة، وأحيانا أخرى نحت نحو اللين والرقرة والمخظات الهامسة بالرافقة والحلم والحب والصبابة بين أحمد بن ماجد وبين ورد. إلا أن اتخاذ الصورة وسيطا بين النص المكتوب ونص العرض تبقى موصولة إلى تأويل النص بالصورة، وتأويل الصورة برؤية المخرج للنص، وفي هذا يدافع جواد الأسدي عن هذا التوجه الذي ينضض به العلاقات بين مكونات العملية المسرحية والرؤية الفنية للعمل المسرحي قائلا: (إن الفضاء المسرحي هو الصورة، والكلمة تأتي في الصف الثاني، أو أن الكلمة هي المستوى الأول في طاقته التجريبية التي إما أن يجرحها المخرج إلى بعدها الأصلي، «الصورة» أو يرجعها إلى الأدب، أي إلى الكتاب والاكتفاء بالدلالة الحرفية) (١٠).

وبهذه الفضاءات المجازية بكل صورها التي شكلت العرض، كان جواد الأسدي يصير على جعل الاحتفال به «إليالي أحمد بن ماجد» سفينة للحلم والرؤية التراجيدية للعالم بهذه الطاقة التجريبية، وبهت في كل الصور، وفي كل فضاء في الاحتفال قناعته أن أحمد بن ماجد، ليس هو ابن ماجد التاريخي، أو ابن ماجد الذي حكى عنه الحكواتيون، ولكن ابن ماجد عنده هو الذي كتبه هو، والذي كان يحلم به هو، كما يحلم بفردوس حقيقي لوطن خال من كوابيس العصف المرعب للانسان إلى جحيم الواقع السعيري، وهو يرى أن تغيير الواقع الممثل والقاسي لا يغيره إلا الحب، لأن «الحب هو شراع سفينة البلاد».

ولجعل الصور تحتل الدرجة العليا في علامات النص فقد

تحتفل بإيقاع كل الاحتمالات التي تبرّغ في مدينة جلفار التي تحكمها هذه الاحتمالات.

أحمد بن ماجد في احتفال كل الاحتمالات

تتعدد مظاهر الاحتفال في مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» في نص سعد بغاية وإتقان ومهارة كي يتمكن من الغوص في الخلافات التي تعيشها مدينة جلفار، بعض هذه المظاهر مستمد من بيئة الخليج العربي، ومنها ما هو مستمد من التاريخ العربي كالطقوس الكريلائية التي لونت سماء العرض بألوان قزحية شكلت معنى الصوت العميق لهذه المظاهر بعد أن أوجدت لها مهارة المخرج كل الصلات والعلاقات وأشكال الوجود البصري الممتع بفنون العرض.

وقد أخذ طقس الفختان ومراسيمه موقعاً هاماً في زمن العرض حتى صار لافتاً للنظر كإدخال طول تشخيصه بأخذ بالأبصار والأنبياء، ومنها ما هو مستمد من البحر والبحارة والغوص، أو مستمد من حياة الناس في البر وهم يعيشون حفل الميلاد أو الموت، أو يحيون الرحلة والغناء الذي يلون بألوانه ومغلفاته زمن هذه المظاهر في العرض المسرحي، حيث النهمات والأغنيات، وأغاني إقلاع السفن والأدعية، والفلامنكو ممزوجة بروح عربية والدبكة الشعبية ورقصة الدراويش الصوفية، والألحان الجنازية واللطم العراقي، والتعبير عن الغدب، والأجساد الراقصة المتشعبة بالسواد، والمواليد تشع صوتها بدلالات الاحتفال تهليلاً وترحيباً، وداعاً وتعزية.

هل كان حفل الفختان - فعلاً - مقحماً في العرض - كما رأى بعض النقاد؟ وهل كانت تفاصيله المركبة في صبرورة المشاهد غير مبررة فنياً لتوافق شروط التوازنات بين كل النصوص المكونة للعرض ككل؟ في هذا يقول عبده وازن (ولم ينس الأسدي الفختان، وهو على رغم جماليته الشهيدة، بدا متقللاً أو مركباً وخصوصاً عبر ارتباطاته بلحظة قتل الأب). (١١)

معنى التركيب والإطالة في حفل الفختان، والتركيب المتداخل بين الأحداث المتناقضة، لا يعني سوى التاريخ للحظة الموت والحياة في لحظة الانتقال من الطفولة بمعناها البري، وولوج زمن الرجولة بمعنى الفحولة والنضج والبقاع والمسؤولية واستمرار الميت في الحي، واستمرار ماجد في أحمد، وتجدد خلافة ماجد في خلافة وولاية نسل أحمد، ونقل خبرة الأب وحكمته إلى وريث سره

اشتغل المخرج على جسد الممثل كعلامة في الصورة، واشتغل على شكل لعبه، وكان الاختلال على الممثلين وعلى الجماعات اشتغالا تحديه الوظائف الموكولة إلى كل أشكال التشخيص والرقص والتمثيل والتعبير الحركي والرقصات والغناء والانتقال من بقعة إلى أخرى، فالممثلون والراقصون كانوا يكسرون الجدران الوهمية لغضاء الرك، وكانوا ينتقلون من فضاء إلى فضاء، وكأنهم ينتقلون من زمن إلى زمن، بحثاً عن تعبير وتشكيل جماليين يهنضان به ذاكرة المتلقي ليدلف إلى حلم يتوقع به نهوض مجتمع مدني حقيقي يبهجم مبادئ العدل وحالات الفرج والصدق في هذا النهوض، وكانت الوصلة الواصلة بين كل الحركات وكل الألوان اللقائفة والبهية والزهرية والخريفية والمأتمية هو صوت النهم وهو يعلن عن فاشحة البداية لمفردات النص وكأنه يهدد السبيل لدخول الطقوس الاحتفالية الخليجية والعربية إلى زمن العرض، لأنه هو نفسه ينتمي إلى هذا التراث كخزان حقيقي لذاكرة الشعوب، لكن أثناء التعامل معه أبداعها بصير محملاً بدلالات فنية في أزمنة عرض كانت أهم خصوصياته في الفضاء هي:

١ - أن الرك لا يأخذ معناه ودلالاته إلا بفراغه الذي يصير امتلاء بالأحداث الدالة.

٢ - أن الضباب الاصطناعي يشكل المطلق في فضاءات العرض.

٣ - أن الفراغ والمطلق هما حلم في فانتازيا العرض وفي متخيله، بهما يستحذر حوار النص بالطقوس الاحتفالية.

٤ - أن ما يعطي للفراغ والمطلق معناهما هي تلك الأجساد التي تقترب من معاناة الشخصية التراجيدية أحمد بن ماجد، فتدنيه من معناته كي تتكلم المجموعة بأجسادها في كينونته تعبيراً عن كينونة الجماعة أو الجماعات المختلفة في ليالي ابن ماجد.

إن احتمالات هذا النص قائمة على التناص، على المستوى البصري، حيث تتداخل نصوص استعراضية بصرية في المكونات السردية في كل البنيات المتحركة في العرض، فكان الوعي المعاصر في هذا التناص يعيد تشكيل الماضي في الحاضر لنقل بلاغة الاحتفالات الخليجية والعربية إلى شعريّة الصورة الفنية اعتماداً على الحفريات التي قام بها المخرج في الذاكرة الفردية والجماعية لتركيبة أشكال التناغم فنياً بين هذه المكونات، وتركيبة أشكال التناقض بين المواقف والحالات التي وضعت أحمد بن ماجد في صور

وخليفته أحمد.

هذا الانتقال كان منطلقه حوار النص، وكانت ترجمة الارشادات المسرحية الى هذه الاحتفالية الغنائية معناه تلاقي لحظة الختان بلحظة القتل الذي غيب الأب، لكنه لم يغب نصائحه وتوجيهاته وقناعاته لابنه. هذا نجده - فقط - في الارشادات المسرحية، ونجده في حوار النص كالتالي: (الختان يسمن شفرته، وأحمد يجلس على الكرسي كما لو كان رجلا يافعا. يتقدم ماجد ويجلس على الكرسي بجانب أحمد).

ماجد: (يغني) تغني بعدي تحمل ذاكرتي
(خلفية هذا المونولوج عزف موسيقي متصاعد)

نداء أشرعني

نحني سفينتي

موسيقي

تجر تواسيني

من بعدي

يصير جسديك صديق الموج

حليف المراكب

من بعدي

كن أسمع من فرس

ايوم من فهد

موسيقي

أكرم من ديك

اعلم من نعل

أشرب من نعل

أختر من غراب

أحلى من عسل

أمر من الصير

أقسى من البهجر

أمر من الفراق

أرحب من طعنة

أكرم من حاتم

أطيب من اللقط

أطول من ربح

موسيقي

اسرع من برق وسهم وطرف

أفصح من قس بن ساعدة

أرحم من ربح الآم

كر (رأية) (١٦)

والمأفيل، والمابعد، واستعمال صيغة التفضيل في الزمن الفاصل بين هذه القبلية والبعدية، معناه بناء شخصية أحمد بكل نصائح الأب، لتصبح عالما بالبحر، جوادا في

خصاله، حذرا متيقظا وفصيحا ورحيما وحلوا ومهيبا. وهذه شروط اساسية للدخول الى عالم المسؤولية، لانه بهذه الشروط سيصير رمزا للوطن حين أمره ماجد قائلا «كن رأية»، وهذا لا يتأتى ولا يتحقق، إلا بالخلاص من فتوة الطفولة، والتطهير من رومانسية الصبا، وذلك بالختان الذي سيجعل أحمد واقعا وأكثر تعقلا وعقلانية، وهذا دفع به كل يسأل أباه عن الهدية التي سيقدّمها إليه، فكان جوابه «الختان».

أحمد: أين هديتي يا أبي؟

ماجد: هديتك سأعطيكها لك يوم ختانك.

الأم: ومنى يكون ختانك ان شاء الله.

ماجد: بالقرب وقت ممكن.

الأم: اسمعت؟ أبوك يريد لك حفلة ختان.

أحمد: لا، لا أريد.

ماجد: كيف لا تريد

لن تكون رجلا بحق إلا بعد الختان.(١٧)

إن الانتقال بالختان، هو احتفال بتكورية أحمد بن ماجد وذلك في لوحات مهورة بكل فنون العرض المسرحي، بها أراد المخرج أن يسحر عين المتلقي بفنون الطليح العربي لتأخذه رعشة الاحتفال الى المعنى العميق الذي تقدمه هذه التكورية من خلال نصائح الأب لابنه والاستفادة من دريته الطويلة وخبرته بالناس وبالحياة والبحار وأسرار الوجود، إنها رعشة التعرف على شخصية الأدب الذي يرى النجوم مسخرات بأمر الله، ويدعو ربه تضرعا وخفية، يصارع غريمة المجدمي، الذي يفترى عليه كذبا، لأنه مجدومي جحود لا شفيح له إلا مكره، يستكبر ويروج الأكاذيب التي تتهم ماجد، كما سيتهم ابنه ابراهيم أحمد، بخيانة الوطن، وكلاهما لا يخرج إلا نكدا وحقدا وحسدا من نفسية مريضة، وفي خضم الصراع، بدأ ينسج الدسائس، ويدبر المؤامرات لاغتتيال ماجد، وهو المصير نفسه الذي سيلقاه أحمد ابن ماجد. ولا عجب أن يكون ابراهيم مثيلا لأبيه، ويكون أحمد شبيها لوالده.

وفي سريرة التفاعل بين الأحداث، كانت عملية القتل أثناء الصلاة، من اللحظات القوية التي تكشف عن طعنات الغدر التي تم بها في زمن التبتل والصراعة الى الله قتل ماجد ويعدده أحمد. وقد حرك هذا القتل المخرج جواد الاسدي كي يبحث عن مفردات مسرحية من التراث العربي لاتمام معنى العرض ليجعل الركع منبرا ومنصة للعالم الذي يعيش فيه، وقد كان من بين المفردات التي حفر عليها المخرج من هذا

التراث ومن ذاكرته اللعب الطفولي الذي قال عنه:

(في مرحلة من مراحل البحث عن الذات الفنية، كانت هناك دعوة حقيقية للعب الطفولي في كربلاء، حيث صرت أدركه، وللمرة الأولى قيمة الطقوس، والتقاليد، والعبث الطفولي الذي يؤسس في لا وعيي الطاقة التخيلية. صرت أضع نفسي في نقطة استعادة تلك المشاهد العاشورية والمبارزات والخيول ولذة التشبيه بالأخر). (١٤)

وفي عرض ليالي أحمد بن ماجد تمت استعادة الأزمنة الهاربة من الزمن الحاضر، ليتم توظيفها في جل المشاهد واللوحات والصور المتخيلة موازنة مع حوارات النص أيضاً، فزواج المخرج بينها وربكها في عرضه تركيباً ابداعياً جديداً أعطى به للرمز العاشوري والكربلائي موقعه بشكل ارادي في عملية البحث عن هذه اللذة على اللحظات البكر في المتخيل الدرامي الاحتفالي، فهاور أفسى وأغنى اللحظات الأساسية في هذا اللعب الطفولي الذي صار حقيقة فنية في هذا العرض حين تم وضعه في أنفاس خطابات النص فمنحت للعرض نفس إمكانية التحليق بهذا المتخيل في فضاءات الصور واللعب الفني ذي البهجة الفريدة.

بهذا تمازج نص «ليالي أحمد بن ماجد» برقصة العيالة الشعبية الخليجية، ولعبة «الطة» بهذه الاحتفالات العاشورية والكربلائية، ونطقت فنون وتراث الخليج بخطاب رؤية النص المكتوب، سيما التراث البصري الفني بالإحاديث والدلالات التاريخية والرمزية حتى صار هذا العرض - بامتياز - عرض الصور التي تربط الحوارات في هذا اللعب الفني الموظف وفق دلالات هذا النص ليكون العرض منتحياً إلى المجتمع الخليجي.

والواقع أن كاتب هذا النص وحده يعرف من هو في النص برويته للعالم، وهو وحده الذي يعرف موقعه كمخرج في هذا العرض، لأنه اصطفى من ذاكرته ومن تاريخه ما به عاد إلى طفولته، فجمع كل المفردات التي تكون عوامل مساعدة في تفاعل النصوص وتوالدها بعد أن وجد أن خرائط الماضي مزقة، فعاد إلى السجاي والأحداث كي يضرب المثال بالنص وهو يسبح في أفاق الفكر والتراث المستمد من الخليج العربي أمثلة ذات بعد تعليمي ووظيفة تعليمية تحفظ ذاكرة المتلقي وتدفعه كي يعرف العالم بهذه الطقوس. (وبالتأكيد كان لعاشوراء وطقوسها أثر كبير في إمكانية التشعب بمشاهد بصرية ذات جمال متعدد البنى، إذ كنت في تلك الفترة واحداً من مريدي اللعب الجنوبي، وتوافقاً

لأن أؤدي بعض الأدوار التي تزدهم بها النصوص العاشورية). (١٥)

ملاحم هذا التأكيّد موجودة في هذا العرض حيث اعتمد المخرج على الظواهر الاحتفالية في الخليج العربي مكملاً فنون العرض في «ليالي أحمد بن ماجد» بما تقدمه فرحت بدخول الموكب والهودج، واحتفالية المولد، وطقوس الميلاد، وطقس تدوير البحارة واحتفالية عودتهم بالأعلام الحمراء، وإضاءة زمن الوصول بالألوان البهية، والاعتماد على الندامة وأغاني البحارة، وطقوس الصلاة بعد وصول الغائبين في البحر لأن هناك رجالاً يغيبون في البحر ولا يعنون، وهناك من يعود إلى بر الأمان ودفء الأسرة، وهناك نساء يمكن مطلقاً بأمل عودة أبياب من رحل في البحر وربك أهواله وهو يذرع امتداداته اللامتناهية، وتكون السفينة وأحضرها في العرض ودورانها عبر الاتجاهات الأربعة، رمزاً للحركة وللمعودة والدوخة والضياغ، ورمزاً للسفر الغامض المبهم المصير الذي يجعل الناس ينتظرون ما لا ينتظر، ويتوقعون ما لا يكون في السببان.

وفي العرض - ويكل القرائن الموجودة في الصور البصرية وحوارات النص والشخص - تحضر تيمة البحر بقوة، النوخة، المجدمي، البحارة، أناشيد العود، أغاني التعجيل بسعودة من ركب أهوال البحر، وفي كل هذه القرائن والاحتفالات تكون الشخصية المركزية التي لها علاقة بالبطال التراجيدي هي أحمد بن ماجد كبطل تراجيدي تربطه مجموعة من العلاقات بهذه القرائن، وتضاف إلى مكونات هذا العرض، أيضاً، مفردات أخرى منها تفرش أرضية الركح بالقماش الأبيض، وإنزال الستائر البيضاء الشفافة، ورسم بقع برتقالية اللون، وتلوين الفضاء بالإضاءة الملونة بلون الاحتفالات واللحظات المتشظية لتقديم حالات العنف في اللحظات والمشاهد لتصل إلى عمق الصراع برمز خيوط الإنارة والمتشابكة في فضاء صار فضاءات تتابع حالات القدم والرحلة، الحضور والغياب في كل احتفالية أو طقس مستمد من تراث الخليج، وهذا ما نجده في الأغنية التي تعجل بعودة الغائبين وهي تردد أغاني البحارة.

(المغنية: نوب توب
النساء: يا بحر.

المغنية: اربعة والخامس دخل، نوب، نوب.
النساء: يا بحر.

المغنية: جيههم جيههم.
النساء: بالله.

المغنية: يا لومي، يا لومي.
النساء: هاننا ابن الرومي.

اللعينة: يا الدانة، يا الدابة
النساء: جري ثملان من ذئابة.
المفنية: يا الجوهرة، يا الجوهرة.
النساء: هاتي حسين من ظهوره.
المفنية: توب هو يوب.
النساء: يا بحر. (١٦)

فيها أقنعة هذه المدينة، ويعبر بواقعها خليج الدهشة
ليكتشف الحقائق القائمة، وقد كان السؤال الحقيقي في
النص لتحديد مفهوم المدينة، هو في إرادة الدخول بالسؤال
الى دريها الموصدة، وأحلامها المكسورة، كما مثل نماذج
ذلك ابراهيم سواء في تقريبه الماكر من «ورد» لمحاولة
استمالتها إليه، أو تفصية أحمد بن ماجد ليلخلو له الجو
كماكر دساس. السؤال كان سؤال جواد الأسدي كالتالي
(أية مدينة إنن تشند؟ أية حربة تريد؟ أية مدينة متحيرة
من الإرث المحنط الذي يلقي بكل قلعه على المستقل؟) (١٨)
ومفهوم المدينة في هذا النص مرتبط - أيضا- بما يقدمه
نص الحوارات من معلومات حول مصير هذه المدينة التي
يتهددها الخطر الزاحف من نوايا ومخططات ابراهيم بن
المجدي للعصف بكل مقوماتها وأحلقها وثوابتها، وقد
تأسس هذا المفهوم من طبيعة الصراع بين رموز تاريخية
توجد في خندق الدفاع عن الوطن ورموزه وتاريخه، منها
ماجد وأحمد البطل الأساس في النص، بجانب أمه الوفية
لحسان الأمومة، وزوجه ورد المخلصه لبهت السطاعة
والزوجة والقواد، وهناك الطرف المعارض خائن الوطن
وخائن الصداقة وخائن حريم ذوي نعمته، وهناك
المسخورون كأدوات لاعتقال رموز الوطن، ماجد وابنه، وفي
المنافاة على أحمد، وطلب القوت والنجدة منه يتم الإفصاح
عن المؤامرات التي تحاك ضد هذه المدينة، فإبراهيم يريد
أن يسرق بقاء الوطن، ودفع علاقة الحب بين أحمد وورد،
مهيدا هدوء المدينة وأمنها وهو يفكر في اغتيال أحمد:

(الرجال: يا أحمد بن ماجد.

النساء يا أحمد.

الرجال: جلفار بن يدك.

النساء: يا أحمد.

الرجال: بحرهما بين يدك.

النساء: يا أحمد. (١٩)

والاستغاثة في مدينة البر، وامتداد البحر في أفق المدينة،
واختيار أحمد بن ماجد كبطل تراجمي، معناه أن هذه
الشخصية هي علة وجود المدينة، وعلّة وجود الصراع، وعلّة
وجود التعبير بكل احتفالات العرض عن الحياة في المدينة،
ومما يدور فيها من صراع سياسي وطبقي وفكري،
فالاحتفال هو الواقع والأحلام والأمال في الخوف الساكن
في مدينة يقدم فيها أحمد مشروعه السياسي لبناء مجتمع
مدني في مدينة خالية من الانغلاق والأحقاد والطائفيات
الدمرة لبنية المدينة، لأن وحدة المدينة هي وحدة الوطن،

وفي مسار الأحداث المتراكمة في هذه الاحتفالات، كان
الصراع يتجدد بين أحمد بن ماجد وبين ابراهيم، وكانت
المواقف تتشابه بخيوط هذه الاحتفالات، فترتفع حدة
الوقائع بالدراسات التي كانت تحاك ضد هذا البطل
التراجيدي الذي يحمل في روحه نبضا لا يريد ان يضع
مع هذه الدساسن. ومن بداية العرض الى نهايته المفتوحة
على كل الاحتمالات والتأويلات كانت هذه الأحداث
مفردات مضيفة في عرض تشكل بالعصف المرعب للبطل
في جحيمية لحظات هذه الدساسن التي أطاحت ببهاء كل
الاحتفالات التي كانت تحمل ببناء فردوس للوطن. وقد قوم
عبده وازن مسار هذا العرض من بدايته الى ختامه قائلا:
(استهل جواد الأسدي العرض أصلا عبر مشهد التشتت
الأساوي للجماعة، وما لبث أن وظفها في مراحل متتالية
من العرض، فأدت المجموعة في أحيان لوحات زاحرة
بالفرح الجماعي كلوحة الفغان التي استخدم فيها الأسدي
بعض العادات الخليلجية رقصا وغناء واحتفالا، وأدت في
أحيان أخرى لوحات أساوية كلوحة قتل الأب، حيث
اختلف اللون الأسود «الذي ترتديه النسوة» باللون الأحمر
«القماش الأحمر رمز الدم» واللون الأبيض «القماش
المفروش أرضا رمزا للكنف». (١٧)

وفي كل هذه المشاهد كان الدفاع عن وطنية أحمد بن ماجد
يتناسى للدفاع عن مدينة جلفار، لأنها تمثل مشروع
المدينة التي يحلم بوجودها الكاتب.

مفهوم المدينة

يتخذ مفهوم المدينة مفهومه من داخل نص «ليالي أحمد بن
ماجد» من أحداث تؤسس ذاتها على خطاب ماجد وابنه
أحمد، ويكتمل هذا المفهوم في العرض المسرحي يحلم أحمد
بن ماجد وهو يرى مدينة الفرح أمامه، ويرى مدينة القلق،
والاحتفال والمؤامرات، والعشق والربيع تتعرض للخطر،
المدينة التي تضم داخلها الحياة والموت، وتحتوي على
النقيض ونقيضه، فيها صراع الخير والشر، والاسم المتداول
للمدينة في هذا النص هو «جلفار»، كمدينة حقيقية، لكنها
في هذا النص تغدو متخيلة بأحداث متخيلة يمزق النص

ووحدة الوطن تكمن في قوته وفي تماسكه وتعاضده وحرص بنيانه، وهو ما تعلمه من التاريخ متمثلاً بتوجيهات وحكم أبيه.

(تعلمت من أبي حكمة المواجهة بهدوء، ما زلت أتذكر جملة من أهل جلفار أن يصيروا جسداً واحداً، وإن يسدوا الباب على الثغرات والقبليات والتعصب.) (٢٠)

وهذه النزعة الوطنية في موقف وفي قناعات أحمد بن ماجد ستكون سبب موته واغتياله، أو هي التي اقتضت به إلى حتفه، فهو في مساره السياسي لبناء مشروعه العادل لبناء مدينة الحلم والأمل، كانت هناك عناصر معوقة تحول دون هذا البناء، لأنها طبقة تشعر أن مصالحها مهددة، وحياتها في خطر، ومصيرها مرتبط بالاطاحة بكل صرح يبنى عليه مثل حلم أحمد، ويمثل هذه المعوقات المجدي، وبعد إبراهيم أقوى العناصر للمعوقة لاستمرار هذه المدينة الفردوسية في رؤية ابن ماجد، فكان اتهام أحمد بالخيانة مفتاح الصراع، وكان بداية سقوطه التراجيدي، وهو ما جعله يدافع على نفسه في كل اللحظات الحرجة التي يشهد عليه فيها خناق إبراهيم:

(أحمد: «يصرخ صرخة مدوية» اعلم بأن الله نابت في روعي كضمير حي شاهد على خطواتي، وجلفار لا يساوم من أجلها، هذا ما سئلته لك الأيام.) (٢١)

يتكلم أحمد، وقبله ماجد، عن مدينة جلفار، أكثر من الحديث عن البحر، وحتى عندما يعودان إلى هذا البحر، فإنهما يستمدان منه الدروس والموعظة والحكمة لتدبير شؤون الناس حتى يسوسانهم بالتي هي أحسن وأقوم حتى يقطعوا دابر اللذين كذباً عليهما، أو تأمراً عليهما وعلى المدينة، خصوصاً المجدي وبعد ابن إبراهيم اللذين تخصصا في توجيه التهم لرفيقي العمر في السفر في البر والبحر، إنه الاتهام المبني على الخيانة والافتقار على حساب الفقراء، وتسخير المصلحة العامة للمصلحة الخاصة حتى صاروا طامعين جبارين يتحكمان في رقاب البحارة والناس بقسوة، وفتح أبواب المدينة أمام كل غريب أو وافد يتطلع إلى الاستفادة من خيرات جلفار، ولا يرى ماجد في هذه التهم التي ستلاقي ابنه بعد موته، سوى إدانة له بدون وسائل إثبات، لأنها ترهات وأكاذيب لا تخصصه، ولا علاقة له بها، وعن هذه التهم يرد بقوة أمام ابنه أحمد- وهو مختصر- لتبرئة ذمته من كل التهم.

(ماجد: أردت أن أقول لك بعضاً مما علمني البحر والبحارة،

وهذه الحياة الزاهرة بالحكمة والألم والفرق.

أحمد (صمت).

ماجد: أردت في كل حياتي، منذ نعومة أظفاري، حتى هذه اللحظة أن أكون خادماً لجلفار.

أن أمنحها حياتي، وأولادي، ولكني إن استطعت ذلك. دربت نفسي دائماً على درء الخطر عنها، وعلى كيفية منع النزاعات بين فتيانها ورجالها.

وإن أدافع عنها ضد عدو يترصص بها.) (٢٢)

وهذه الوطنية هي التي زرعتها ماجد في ابنه أحمد، ونقلها جواد الأسدي في خطاب النص، حتى أن الأمر لم يعد مرتبطاً بالمال والعرش بقدر ما هو مرتبط بالوطن «إن البلد يا بني أقم من المال والعرش».

ومن هذا الارتباط بالوطن، وتنازع المصالح بين أحمد بن ماجد وإبراهيم، يتخذ منحى الصراع في «الهيالي أحمد بن ماجد» مسار التقابل بين أحمد وإبراهيم، ويلجأ أحمد إلى الحديث عن نوعيّة العلاقة بينه وبين إبراهيم، مبرراً سماحته وحكمته في التعامل مع غريمه، منذ كان الصراع ذاتياً طفولياً إلى أن أصبح أعقد وأقسى وأكلم عندما صار الصراع حول السلطة قوياً، وحول الاستحواذ على المدينة، بعد التشكيك المدروس في سيرة أحمد لتبقي مدينة جلفار محور كل مستويات الصراع وأشكاله وصوره، ويبقى دفاع أحمد عن نفسه قوياً أمام من تربى على الحقد عن حوله.

(أحمد: سقيت طفولة إبراهيم بن المجدي بيدي هاتين، التقطته من قم الجوع وجحيم العواصف.

تقاسمت معه خبر النهار وقلق السماوات، نما جسدي إلى جوار جسده، ازدهرت روعي بجانب حديقة روحه.

كيف يكلم أهل جلفار عن شهادتي لا تخصني؟

كيف يتهمني ويقول عني بأنني حملت الأجانب على متن سفينة، وعبدت لهم طرق البحر لكي يستعمروا خيراتنا.

هل جرجرتهم فعلاً، وفتحت لهم بوابات الهند وإفريقيا والخليج؟

لكي يتوطنوا ويسرقوا الثروات؟.) (٢٣)

هذا الخطاب هو المادة التي شكلت المشروع السياسي لرؤية جواد الأسدي للواقع مسرحياً، وهو حين يتحدث عن ابن ماجد، فإنه لا يقدمه كما رسمت ملامحه باقتضاب شديد كتب التاريخ وأخبار البحارة، ولكنه يقدمه كرجل سياسة يحمل مشروعاً سياسياً لمدينة جلفار، لكنه مشروع سيتعرض للاجهاض المتكرر، الأول مع قتل ماجد، والثاني

مع قتل أحمد، وهذه هي مأساوية مدينة تشرب كل لحظة من لحظاتها التاريخية المأساوية النخب المر للمعاسي، وتتجرع علق سقوط كل رمز لا يساوم على وطنه أمام أبطال شريرين لا يعترفون بالفطنة ولا بذنبهم.

ويمثل القتل في المدينة، في رؤية جواد الأسدي، الوجه الآخر للمأساة وسط كل الاحتفالات التي نبتت زمن العرض، لأن اغتيال ماجد، وأحمد، هو اغتيال مشروع مدينة، وتمجيد القتل هو تمجيد فعل إقصاء الحكمة والعدل من المدينة كي تحل ايدولوجيا القتل محل الحوار، لأن القتل إرضاء لمن يتخذ قرارا في هذا الشأن ويبحث عن أدوات التنفيذ.

(إبراهيم) سنتخلص من رجل يخون عشيرته وأهله. أليس هو الذي سهل الطرق للأجانب الذين توافدوا على مدنتنا وسرقوا كحمتنا وميراننا وقوتنا؟ (٢٤)

.....

(إبراهيم: إنه خائن وسأقتله). (٢٥)

إن جواد الأسدي، حين يجعل الثيمة المهيمنة والبارزة في النص، هي موضوعة القتل، فإنه يريد من المتلقي لكل أجواء هذه الثيمة أن يستمع الى كلام الصور ببصره، وأن يرى كلمات النص المنطوقة بسعده وقلبه، ليصل الى معنى البنية العميقة في العرض بكل مداركه وأحاسيسه، لأن كل أشكال العرض خطابات، وكل خطابات الاحتفالات وسائط فنية حملها المخرج المعاني الظاهرة والباطنة في هذه البنية.

ويقدم الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم قراءته للثيمة المهيمنة في هذا النص، وأكد أن المخرج جواد الأسدي جعل ذاته وسيرته الخاصة أساس بناء عمله، وقد طرح الدكتور غلوم سؤالا لتعميق مجالات هذه القراءة وتساءل «إليالي أحمد بن ماجد هل يحق للمخرج أن يجعل من الضئيلة مساحة شخصية؟ (ويجب قائلا: (لم تكن «إليالي أحمد بن ماجد» في افتتاح الدورة الثامنة للمهرجان المسرحي للفرق الأهلية في الخليج تحكي قصة أحمد بن ماجد، وإنما قصة جواد الأسدي، وتكاد تسجل سيرته الشخصية). (٢٦)

ولم يكتف الدكتور غلوم بتتبع أشكال الصور ودلالاتها في العرض، بل بحث عن منابع الرؤية في هذه الأشكال ليكتشف عن المرجعيات المتحركة في هذه الثيمة وحددها في منبعين أساسيين أوجد بهما المخرج جواد الأسدي وجودا متخيلا بدلالاته ورمزيته في شخصيتي أحمد بن ماجد وأبيه هذان المنبعان حددهما الدكتور غلوم كالتالي:

(منايع المسرحي الكلاسيكي، وبخاصة الإغريقي الذي شكل هوية حضور فرقة «أناثا» السورية بصفتها جوقة تلعب أدوارا ووظيفة متعددة من تمثيل أدوار البحارة، الجماعة، الأهالي، أو الشعب، الى تمثيل أدوار الدوافع، والفضاء،

والحركة الذهنية الداخلية، وروح الجماعة وحرمتها والثاني: منابع مسرح التعزيزية الشعبية، التي تشكل جانبها عميقا من ثقافة الأسدي وهويته. وإذا كان المصدر الأول أعطى حضورا ابداعيا راقيا وخلقا لعرض «إليالي أحمد بن ماجد»، فإن المصدر الثاني وضع حضور شخصية ابن ماجد أمام إشكالية صعبة ومحيرة. وحول الأسدي ابن ماجد إلى بطل تراجمي أولا ليربطه بروح الجوقة أو العكس ليربط الجوقة بروح التراجمي، وانفتح هذا التحول الى حكاية عريضة، أو سيرة بطل تراجمي لا يسجلها التاريخ المعروف في حياة ابن ماجد، وإنما يسجلها تاريخ مواز لصاحب التراجمي الحسينية «نسبة الى الحسين بن علي» المعروفة في الثقافة الشعبية الدينية والتاريخية عند الشيعة). (٢٧)

وهذا ما جعل هذه الأشكال والصور تثير قضايا تقبلها واستقبالها. والنقد هنا وقراءة العرض لا يعني سوى سير أغوار دلالاته والتعرف على مرجعياته، وتتبع آليات اشتغال هذه الدلالات التي أتاحت للمتلقى تأويل معناها المستمد من معان وتراثات وحالات نفسية تفاعلت فيما بينها لتكوين رؤية المخرج التي انطوت على صور هذه المعاني. وهنا نتساءل كيف كان تقبل هذا العرض مباشرة بعد العرض؟ خصوصا وأن النقد الذي عملنا على استحضار بعض نماذج قائم على التفكير في العرض بعدد زمني فرض نوعا من المسافة بين زمن العرض ولحظة تمحيصه وتفكيك مغرباته. ما هي إذن أشكال تلقي هذا العرض؟

أشكال تلقي عرض إليالي أحمد بن ماجد

اختلفت أشكال ومستويات تلقي عرض «إليالي أحمد بن ماجد»، وتباينت الآراء والمقاربات النقدية لشكله ومحتوياته، تراوحت بين النقد الانطباعي والنقد المتفحص المتسائل حول طبيعة هذا العرض. فالنقد الانطباعي نقل آثار خطابات النص كرد فعل أولي لتلقي زمن العرض، وقد أصدر بعض النقاد أحكامهم على شكليات العرض وظواهره وزمن تلقيه، وهناك من المتلقين من عبر عن دهشته ولم يصدر حكما إلا حكم هذه الدهشة المنبهة بالعرض بعد الخروج من تأثير الجو النفسي الذي ساعد هذا المتلقي على الاندماج مع العرض ومع فانتازيته، وهناك من ركن الى

تلمس مواطن القوة الدلالية في ثيمات النص، وعمل على فهم أشكال تركيبها.

هذه كلها مستويات ومقاربات واكبت بقراءتها كلام النص في صوره، وواكبت صور النص في عرضه، وهو ما توقعه المخرج جواد الأسدي نفسه وهو يبحث بهذا العمل عن مفردات مسرحية ضائعة أراد بها أن يبين عالمة المسرحي لينزع النص المكتوب أدبيا من سرده، ويحول إلى صور متخيلة تفكك مقدس الكتابة الموجودة، ويعيد إحياء المفكك فيها ليستنبط ويبتكر وسائل أداء حدائية تجد لنفسها حياة خاصة في عمارة وهيكلية عرض «ليالي أحمد بن ماجد»، لكن الخروج من نمطية الشخصية بشكلها الموجود لوضعها في متخيل النص، تبقى أهم إشكالية تلقي حياة هذه الشخصية. وفي سؤال طرح على جواد الأسدي حول أفق توقعه للأداء التي تصدر بعد العرض كان جوابه متبها من نتائج هذه التجربة الجديدة في مساره الفني.. وقد كان السؤال المطروح كالتالي: «هل تتوقع أن تواجه بأراء ضد العرض، لا سيما أنك تقول إنها شخصية إشكالية على أكثر من صعيد، وربما في منطقة الخليج ككل؟

فكان جوابه:

(أتوقع هذا لأن النص المتخيل، ربما يثير العمل جدلا من نوع ما... الشخصية عند بعض الناس مقدسة، ويعضهم يفكرون بطريقة عدم الخوض في المعرمات، ثمة أشخاص قد يعتقدون أن العرض صيغة عدائية للشخصية الأساسية، ولكن عموما، أي حوار حول الشخصية، هو إعادة إحياء لها وللمرحلة، وبحال من الأحوال، هذه واحدة من جماليات المسرح، إشارة الأسئلة وعدم الاستكانة للثوابت). (٢٨)

ويوسع عبده وازن من أفق هذا السؤال المطروح بصيغة أخرى جعلته يضع هذا العرض ضمن كرونولوجية الإنتاج المسرحي عند جواد الأسدي، وعندما يعدد عبده وازن من صيغة السؤال حول العرض، فإنه يترك الأجابات مفتوحة على كل قراءة يمكن أن تقارن بين الذخيرة المسرحية للأسدي وهذا العرض حتى يتم التعرف على المسافات الموجودة بين ما كان، وبين ما تحقق الآن، يتساءل قائلا. (أي موقع يحتل عرض «ليالي أحمد بن ماجد» في ريفرتوار جواد الأسدي هل أضاف جديدا إلى عالمة متفاوت بين القسوة وبين المأساة والسخرة.

هل يكون هذا العرض بداية مرحلة جديدة يفتح عبرها مسرح الأسدي على الرقص والفناء والموسيقى سعيًا إلى

المسرح الشامل). (٢٩)

ثم يضيف سؤالا إلى ما سبق صيغته من أسئلة كالتالي. (هل استطاع تأسيس إضافات جديدة في هذا العمل تبلور العملية المسرحية جماليات بصريا وإنسانيا). (٣٠) ويخلص إلى النتائج التي تقدمها مجملته، سواء منها تلك التي قاربت الشخصية الأساس في النص، أو تلك التي قاربت شكل الكتابة وبناء المشاهد في علاقتها بأحمد بن ماجد كشخصية درامية مستمدة من التاريخ وتم تقديمها مسرحيا والتي بقيت عبارة عن سيرة مختصرة جدا وطفيفة وكأنه شخصية بلا ملامح. هذه النتائج هي كالتالي:

— أن شخصيات النص جاهزة.

— أن المشهدية طغت على انشائية النص بل ربما حررت من وطأته.

— أن شخصية أحمد بن ماجد ستظل أقرب إلى الشخصية المأساوية المنطوية على ذاتها.

— أن مشهد قتل أحمد بن ماجد يمثل ذروة الاحتفال المأساوي.

وهو ما برره عبده وازن ببعض المبررات التي حملها هذا الناقد بعض الانتقادات لهذا العمل قائلا.

(لم يشأ جواد الأسدي في عرضه المسرحي «ليالي أحمد بن ماجد» أن يصنع مسرحا تاريخيا في معناه التقليدي، فانتقل من المعطيات التاريخية ليقع «احتفالية» مسرحية لا يشكل التاريخ فيها سوى خلفية ضئيلة قوامها العادات والتقاليد التي تؤلف جزءا من الذاكرة الشعبية في الخليج، وعدم الأسدي إلى تخلي مزالق التاريخ من خلال المشهدية الصارخة والمواقف الدرامية والمآسي الشخصية التي حفر بها العرض). (٣١)

لقد أراد المخرج جواد الأسدي إصدار بيان سياسي على لسان ماجد وأحمد ابنه ليتحدث عن تراجع المشروع السياسي الذي يتبناه على لسان أباطاله، بعد أن قتل هذين البطلين التراجيديين بعد أن تربص بهما المريبصون، وتأمّر عليهما المتآمرسون في مدينة تقوم العلاقات فيها على ايديولوجية القتل كجريمة، أما الموت فيبقى حقيقة مطلقة، مقابل الغدر كلعنة أبدية لا حقت ماجد، ثم من بعده ابنه أحمد كبطل تحمل طعنات الغدر والخيانة.

طبيعة تلقي مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد»

هناك مناهج نقدية حديثة صارت تهتم بشكل تلقي العرض المسرحي، وصارت تهتم بالمثلي كعنصر أساس وقاعل في

العملية المسرحية، وفي هذا السياق نقدم نماذج من هذه الشكل من خلال أجوبة عينة من النقاد والمنتجين إلى المشهد المسرحي العربي، منهم المؤلف، منهم المخرج، ومنهم الممثل، وذلك للتعرف على التقاطعات - في أجوبتهم - بين مواطن الاختلاف والانتماء في مقارنة عرض «ليالي أحمد بن ماجد».

لقد كان السؤال الذي قدم إلى هؤلاء كالتالي:

(أثار عرض مسرحية «أحمد بن ماجد للمخرج العراقي جواد الأسدي جملة من الأسئلة المتعلقة بإخراج النص، وبلاستعراضية، ويتناول شخصية أحمد بن ماجد مسرحياً. ما رأيكم في هذا؟).

وقد جاءت الأجابات مختلفة، وقد حافظت على تقديمها كما هي، دون أن أتدخل في تبديلها أو تغييرها، لأضعها في سؤال التلقي، أي كيف يفكر المتلقون بالإبداع المسرحي أثناء تلقيه؟ وماذا رأوا فيه من معانٍ وصور؟ وما الجوانب المضنية التي أثارته؟ وما هي الخطابات والمشاهد التي لم تسابر القيم التي يعيشون في ظل المجتمع الذي يحبون فيه؟ لقد كانت الأجوبة لأثير السادة وهو من نقاد المسرحيين الشباب المتطلع إلى اكتساب خبرة ومعرفة في مقارنة المسرح والثقافة العربية، ثم هناك المخرج والممثل العراقي عزيز خيون، وهناك أجوبة الدكتور حسن رشيد من قطر، ومن فرنسا هناك أن طوريس، ومن إنجلترا فيليب سادغروف.

الساحات - الفارغة وصور الحزن الجماعي

انتبه المتفرج مبكراً في مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» على التظاهرات الجمالية للأضواء التي يبتدئ جزءاً متمماً للنزعة الاستعراضية التي تأسس عليها العرض وهو يستعيد سيرة الملاح الجليلية... فكثافة حضور الأضواء كساحة تعبيرية شاسعة ضمن التكوين الإخراجي بدت لافتة وفاعلة في بنائتي المشهد لولا خلوصها إلى التبرجة وعدم انسجامها والنظام الإيقاعي للعرض في مواقع مختلفة.

ينتخب الأسدي في معالجه الدرامية الصراع المحتدم بين البوخذ والمجدي ليصوغ كحايتها التي أبانت عدم التزامه الحرفي بالسيرة التاريخية، وثروته إلى صياغة شعرية، لتصبح الشخصية بكل التجاساتها صدى لرؤية وفلسفة المخرج أكثر من كونها تابعة لصورتها التاريخية.

كانت حيوية العرض تتجلى في أداء المسرحيين الاماراتيين: سميرة أحمد، مرعي الطيخان، أحمد الجسمي، وإبراهيم سالم. طاقات إبداعية تعرفنا عليها في أفضل الأعمال المسرحية الاماراتية. كانوا إلى جانب العراقية آلاء شاكور وعدد آخر من الممثلين مجالاً خصباً لاجتهادات الأسدي... ثمة تصميم للحركة ساهم في استثمار دقيق لمساحات الفراغ التي ساهمت في تعزيز الاحساس بتقسية العرض المعبأ بطقوس البحارة وصور الحزن الجماعي. عبقورية المخرج في إدارة المجاميع لم تمنع من انزياحها عن دائرة التماس وروح اللحظة المشهدة، وتضائل اضافتها الفنية، فيما سقطت في مهب التكرار في عدد من المواقع.

هذه الاستراتيجية الإخراجية بكليتها كتكتسب قيمتها بقدرتها على التواصل مع الجمهور، من خلال رهانها على متعة الفرجة المتأنتية عن الاندهاش بجاذبيات السينوغرافيا والأداء الجماعي الحي، وهو ما يمكن القول ببلوغه الجانب الأكبر من مقاصده على هذا المستوى، بالاستناد إلى عبقرية التكنولوجيا أولاً وإضافات المخرج ثانياً.

ويبقى أن صورة الأسدي كما تتجلى في الأذهان تلح في طلب ما هو أفضل وأكثر جاذبية من هذا العرض.

جواد الاسدي يقادر مقعد المؤرخ

عزيز خيون

أثار عرض مسرحية «ليالي أحمد بن ماجد» للمخرج جواد الاسدي جملة من الأسئلة، وهذا بحسب قناعاتي شيء جميل، وحصاد خمر، لأن أي عرض مسرحي يجب عليه، أولاً، أن يفجر نعمة السؤال... فهو في حالته هذه يؤكد ضرورة ولادته، ومشروعية وجوده... ومن جانب آخر، يوفر لنفسه مستوى متميزاً من فرحة التلقي... العرض لم يصل إلى ذاقته الحضور بشكل قناعات عامة وثابتة، وإنما خلق نوعاً من خطوط الاستقبالات المتوازنة، والمتعاكسة. أما الإخراج فقد اعتمد الفضاء الأجرد ليشيد فوق أبيه معماره الفني: أحلامه، شكواه، أفراحه القلقة، خوفه، إعياده المربكة والمرتبكة، الرحل، وجمرة الوداع والفقدان، تلوج الوحدة، الخيانة، الصد والغيرة، نار الحياة والغدر، ومن ثم صهوة المخاطر ولذة الاكتشاف... إضافة إلى اعتماده الرئيس على الفعل الموسيقي والتعبيري المصاحب لزمان العرض، وعلى الكتابة الجسدية لفرقة سورية، لبهوج من خلال تلويناتها المؤثرة بالكثير من الهواجس والأوجاع، وعن طريق رسم

المؤدين وعلى رأسهم الفنانة القديرة السيدة سميرة احمد، والفنان مرعي الحليان على وجه الخصوص.

هل الاسلام بهذه الصورة؟ هل الدين الاسلامي دين الجريمة والقتل والدمار؟ كيف يقتل والد أحمد بن ماجد وهو يصلي؟ ويقتل أيضا احمد بن ماجد وهو يصلي؟ نحن لا نتحدث عن الواقعة التاريخية لأن احمد بن ماجد لم يقتل.

العمل مع الأسف شوه صورة أحمد بن ماجد وتاريخ المنطقة وعلا الأمر المخرج انه لا يقدم التاريخ، ولكن يركز على التاريخ، ألهم الأجر أن يقترب قليلا من الواقع، لأن سيرة أحمد بن ماجد سيرة ظاهرة.. ساهم بجهده في ربط العالم. فلولا فكره لما استطاع ان يحتل هذه المكانة عبر السنوات... بين أكثر الرسابنة في المنطقة، ولكن هل كان أحمد بن ماجد يختلف فركا وثقافة.. ومع ذلك فقد تحول الى مسخ وكان «خشانة» اهم بكثير والذي احتل نصف المسرحية، من ابراز صراعه مع فاسكو دي جاما وغيره

الجميل ان المخرج اخترع صلاة جديدة، السجود مرة واحدة في الصلاة. أما كان الاجدر ان يبتعد عن هذا المشهد اذا كان لا يعرف الصلاة.

لا يمكن ان نهضم حق فريق العمل، وهم في معظمهم من الاتحاد السوفييتي (سابقا) سواء في الاضاءة او غيرها. ولا يمكن ان نغفر لفريق «أنان» السورية تجسيدها لرقصات لا رابط لها بفنونها. ألم يكن بمقدورهم الاستعانة بتصوير آخر يشكل اضافة لما تم طرحه.

ان الاتفاق والاختلاف أجمل شيء في مجال المسرح، ولولا هذا الاختلاف لما كان هناك تعددية في الروى ولكن مع كل الملاحظات لا يمكن إنكار الجهد المادي المبذول في اخراج هذا العمل حتى ولو حولت الكتلة الى سواد، وأصبح المسيح يطل علينا في مشهد الصلب. لقد استطاع المخرج ان يطرح رؤيته ووجد الصدى لدى البعض، وهذا كاف ولو بشكل مؤقت.

العين الغريبة كيف رأت

عرض ليالي احمد بن ماجد

بمناية خاتمة

من سحر العرض، ومن وضوحه وغموضه وفانتازيته وكثرة مرجعياته في العرض، تولدت أسئلة التلقي والنقد والقراءات المختلفة، وتظهر وجهات نظر تعريفا من خلالها على بعضا المعرفي، وعلى شكل تلقي بعض المسرحيين العرب للمسرح.

عند من الاستعراضات الموحية، التي اختلفت بقدرة وفطنة وبهاء الجسد... وكذلك اعتمد وبشكل رئيسي أيضا على مادة الدخان ليتكرر وبشكل في خلالها، أندر جمالية أخرى تسند مادته، حكايته، وتجربته الجمالية.. ولا يمكن أبدا أن ننسى الغنى الذي حفل به نص الاضاءة، ونص الأزياء، ودور هذين النصين في رسم العرض المؤثر... لكن يبدو لي أن الصدمة الكبرى التي فاجأ بها جواد الأسدي متلقيه هو أنه دمر حالة التوقع لديهم حينما غادر مقعد المؤرخ وكاتب السير، ليحتمي بجلباب المسرح، ويحلق بمقعد الحالم، والباحث الجمالي، وليقدم شخصية أخرى تتكوني بنار المعاصرة، وينفخ الوقت تجمل الكثير من جينات وأحلام وتجليات أسد البحار، ابن ماجد، وفي هذا المعنى، ويحسب قناعتي أيضا فائدة كبيرة، وحياة جديدة للعرض، وانتماء للتجربة المسرحية..)

ليالي أحمد بن ماجد هل هو عمل هلامي؟

حسن رشيد

(ليالي جواد الأسدي، تلغي من الذاكرة ليالي وأيام أسد البحر أحمد بن ماجد، هكذا أراد المخرج... وهكذا تحملنا بالصبر ونحن نتقرب في شكل استعراضي غنائي... إعادة كتابا التاريخ... ولكن بشكل مسرر... أحمد بن ماجد سيرة رجل من هذه المنطقة حولته الايام الى اسطورة وضاعت الحقيقة. هل هو بطل اسطوري؟ أم خائن؟ هل هو شاعر وصوفي ومفكر أم أكثوية... وكما رصد التاريخ تحولات سيرته، حولنا المخرج الى مرعدين لا يعرفون الحقيقة.

العمل في مجمله هلامي الاطار... نعم هناك استعراضات لفرقة محترفة من سوريا... وهناك تشكيل، ولكن ابن الموسيقى؟ الموسيقى الخليجية ذات العمق؟ أين أهازيج البحر؟ حاول المخرج من خلال العيون الأجنبية، وهم فريق العمل ان يقول لنا، هذا أسد البحار، ولكن من خلال جواد الأسدي... الملاحظات أكثر من أن تعد وتحصى.

لماذا لم يستعمل المسرح الدوار في الجزء الاول من العرض المسرحي؟ مع امكانية خشبة المسرح، لقد وضع السفينة في الخلفية، وكان التساؤل المطروح هل بالامكان ان يغطها، وقد فعلها المخرج ولكن مؤثرا.

لماذا اختار الأداء الأقرب الى التعتازي، من خلال أداء المخرج لا يصلح الفكرة، هل تحول أحمد بن ماجد الى جواد الأسدي؟ وهل غموض الماضي صورة من غموض الحاضر؟ ولماذا خلق هذا الاطار من الأداء المغاير لمجموعة من

وتعرفنا أيضا- على نظرة بعض المسرحيين الغربيين وكيف ينظرون إلى النتائج المسرحي العربي انطلاقا من خلفياتهم ومرجعياتهم الثقافية المختلفة.

هذا الاختلاف في تلقي هذا العرض نرده إلى أن افق توقع المتلقي، والمسافة بين زمن الإبداع، وبين زمن فهمه وتأويل خطاباته، وإصدار الأحكام عليه يتم وفق معطيات محكومة بطبيعة الثقافات المتعددة والمختلفة التي أوصلت العرض إلى ما وصل إليه من تعاملات بين نصوص وخطابات كثيرة كانت محكومة بنظرة المخرج جواد الأسدي إليها وإلى طبيعة ووظيفة هذه التفاعلات، لأنه أراد أن يورخ بذاته لذاته من خلال التاريخ المغاير لسيرة أحمد في متخيله الدرامي في النص، وأراد أن يجعل من الوداع الممتعي لإطلاق التراجيديين قوة جذب نحو عمق التراجيديا كما عاشها الكاتب نفسه في عالمه.

الأكد أن جواد الأسدي لم يفرض الموضوع الذي حدد موضوعه في النص على نص العرض، بل عمل على أن يكون خطاب هذا الموضوع متناقلا من النص نفسه ليقيم علاقة عضوية بين كل النصوص التي استغلقت ونفادت وتكاملت في بنية العرض لإبراز دلالات هذا الفعل الإبداعي الكبير.

ومن الخلاصات التي استنبطناها من تلقي هذا العرض، واستخرجناها من كلام النقد الذي كتب عن هذا العمل، خلاصات نضع بها خاتمة هذه الدراسة، نون أن تكون هذه الخاتمة متم القراءة، أو تكون محطة الوصول إلى المعاني النهائية للنص.

الخلاصات هي أحكام ومقاربات مركزة جمعنا فيها كل ما استخلصناه من هذا التلقي، وهي خلاصات كالآتي:

- أن عرض «إليالي أحمد بن ماجد» كان عرضا بانأخا وياهاوا باحتفاليته المركبة للكثير من النصوص المسرحية.

- أن العرض لم يكن كتابة للتاريخ أو تقديمها لهذا التاريخ كما كتبه المؤرخون، لأن المؤلف المخرج جعل لقناعته تحرك كل الإنزياحات عن الثوابت للتداولية حول كتابة النص.

- لقد كانت احتفالات النص مستمدة من تراث الخليج، ومستمدة من مخزون الذاكرة التاريخية والشعبية العربية وخاصة بلاد الرافدين.

- تميز العرض بعنف المشاهد الدرامية وقوتها في ماضي القتل.

- أن الشخصيات الأساس في النص قدمت وكأنها جاهزة كعياقي الشخصيات.

- أن الهدف من النص هو عصنة مفردات التراث بحثا عن رؤية معاصرة لديمية أمة مستقرة هي مدينة جلفار.

واعتمادا على هذه الخلاصات مطرح السؤال التالي:

هل «إليالي أحمد بن ماجد» تؤرخ لزمن جديد في الحياة الإبداعية لمسار جواد الأسدي الفني.

هل أضاف بهذا الجديد أسئلة جديدة لرؤيته للعالم وفهمه للعالم؟
يكفي القول أن العمل الذي ينتقل من التطهير إلى الأسئلة البهتة حول معنى الوجود، فتصل مستوياتها إلى مستوى قلق وحرقة الرؤية في الأسئلة الوجودية، يبقى عملا خارج جانبيه الدارات التي يدور فيها العادي والمألوف، ليبدأ بالأسئلة إلى التجديد والتغيير، وما فطه

جواد الأسدي في «إليالي أحمد بن ماجد» يبقى صرخة جمعت أنفاسها في صرخاتها في لحظة تركيب هذه الإليالي التي كانت تجديدا للذات في الإبداع، وكانت تجديدا للإبداع في رؤية الذات ما يجعل الحديث عن هذه الإليالي حديثا مفتوحا على الممكن والمحال في احتفال النوع الدلالي في رؤية جواد الأسدي الإخراجية.

المراجع

- ١ - جواد الأسدي: المهرجان المسرحي للثالث للفرق الأهلية في مجلس التعاون لدول الخليج العربية، أبوظبي ٢٦ - ٢٨ سبتمبر ٢٠٠٣، وزارة الإعلام - الإمارات العربية المتحدة، مطوى مسرحية لإليالي أحمد بن ماجد.
- ٢ - جواد الأسدي: «إليالي أحمد بن ماجد» مطوى مسرحية، سندهاد الجديد، دار السويدي، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى ٢٠٠٢.
- ٣ - جواد الأسدي: مطوى (كتيب) مسرحية «إليالي أحمد بن ماجد».
- ٤ - جمال آدم: أحمد بن ماجد يعود إلى الحياة، المشهد مشرة بومعية تصدر عن اللجنة العليا للمهرجان الثالث للفرق الأهلية في مجلس التعاون لدول الخليج العربية، أبوظبي العدد ٢، الأثنين ٢٢ سبتمبر ٢٠٠٢ ١١ ص.
- ٥ - المرجع نفسه، ص ١٠.
- ٦ - جواد الأسدي: جمرة الإخراج المسرحي، دولة الإمارات العربية المتحدة، وزارة الإعلام والثقافة، ص ٦٨.
- ٧ - المرجع نفسه، ص ١٠٨.
- ٨ - المرجع نفسه.
- ٩ - المرجع نفسه، ص ٣٩.
- ١٠ - المرجع نفسه، ص ١١١.
- ١١ - عبده وران: جواد الأسدي يتناول مزالق التاريخ عبر المشهدية الصارخة، الحياة، أرب ودمر، السبت ٢٧ الأول (سبتمبر) ٢٠٠٢ الموافق ١ شعبان ١٤٢٤ هجرية، العدد ١٤٩٢، ص ١٦.
- ١٢ - جواد الأسدي: «إليالي أحمد بن ماجد»، «مرجع سابق ذكره»، ص ٣٦-٣٧.
- ١٣ - المرجع نفسه، ص ٢٧-٢٨.
- ١٤ - فائق حمودي: المخرج ألفتان جواد الأسدي، أنتمي إلى بيت البورقة وأشر عبارته على رأسي المسرح أهدم من الحياة، الحياة، العدد ٦ سبتمبر ٢٠٠٢ ص ١٠٣.
- ١٥ - المرجع نفسه، ص ١٠١.
- ١٦ - جواد الأسدي: «إليالي أحمد بن ماجد» ص ٢٥.
- ١٧ - عبده وران: «مرجع سبق ذكره» الحياة ص ١١.
- ١٨ - جواد الأسدي: جمرة الإخراج المسرحي، ص ٢.
- ١٩ - جواد الأسدي: «إليالي أحمد بن ماجد» ص ٧.
- ٢٠ - المرجع نفسه ص ٤٩.
- ٢١ - المرجع نفسه ص ٥١.
- ٢٢ - المرجع نفسه ص ٣٧.
- ٢٣ - المرجع نفسه ص ٤٧.
- ٢٤ - المرجع نفسه ص ٤٢.
- ٢٥ - المرجع نفسه.
- ٢٦ - الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم: «إليالي أحمد بن ماجد» هل يحق للمخرج أن يجعل من القضية مساحة شخصية، الحياة، ١٠-١٦-٢٠٠٣.
- ٢٧ - المرجع نفسه.
- ٢٨ - المرجع نفسه.
- ٢٩ - عبده وران: «مرجع سبق ذكره».
- ٣٠ - المرجع نفسه.
- ٣١ - المرجع نفسه.

هوامش

لجنة الاستشارة

- أثير السادة حبيب

- د. حسن رشيد

- أي طروس

- فليبي سادغريف



اللوحة للعمام محمد فاضل - عمان



غاو شينغجيان:

رفضتني دور النشر الكبيرة.. وقرائي محدودون حتى بعد نوبل
لا يكون هناك أدب إلا عندما
يشعر الفرد بضرورة التعبير باسمه

حاوره: جون ميشال جيان

ترجمة: حكيم ميلود *

يقيم الأديب الصيني الحاصل على جائزة نوبل للعام ٢٠٠٠ غاو شينغجيان في مرسيليا، حيث يعمل بمثابة على الرسم، والكتابة، وتصوير الافلام. هنا حوار مع كاتب «على طرف العالم»، يمجّد فيه أتيقا (أخلاقيات) متجددة للأدب. اذا كان غاو شينغجيان هزيلا، متعبا بسبب مشاكل صحية ولكن أيضا، كما يقول: «بسبب الضغط الكبير لجائزة نوبل»، فان روحه بالمقابل، لم تكن أبدا أقرب من أن تكون «حرة، حرة كليا» كما هي الآن.

* شاعر ومترجم من الجزائر

توقف عن التدخين، وهو يأكل على طريقة النباتيين ويبحث عن السلام قبل أي شيء. وبينما تتجاهله الاحتفالات الرسمية في باريس، فإن مارسيليا استضافت بأيدٍ مرحبة صاحب جائزة نوبل سنة ٢٠٠٠. مانحة إياه كل الحرية ليجد كما يريد، في المجالات التشكيلية كما السينما طوغرافية أو المسرحية.

هذا الإنتاج الفني المتغير الشكل والمزعج، يولد في أتوليبي (ورشة) يقع وراء الميناء القديم. من هنا، من قلب موطن ارضي، الذي يحبه كثيرا، يتحدث مؤلف رواية «جبل الروح» التقليدية المعاصرة. كما يقول ذلك بطريقة جيدة صديقه الناشر والكاتب سالفاتور لومباردو، «أنه يأخذ التمرد كما يأتي، ليسجله في الغزو الإنسي الجديد للإنسان من طرف الانسان». وهذا يترجمه كتابه «بدون مذهب» المكون من تأملات وتفكيرات حول الأدب، والحرية في وعبر الكتابة، والذي سيصدر قريبا في منشورات لوسوي مع «الباحث عن الموت» وهو كتاب مؤلف من ثلاث مسرحيات. بينما ستنتشر منشورات «كاراكتير» «زيارة لغاوشينغيان ويانغ ليان»، وهو حوار حول المنفى مؤرخ بسنة ١٩٩٣. في هذه الفترة، أحدهما كان مقيما في فرنسا منذ ١٩٨٨، والآخر كان قد ترك الصين قبل ذلك بأربع سنوات، حوار مع فنان يعرف نفسه قبل أي شيء بمقاومته المتواصلة لكل أشكال الديكتاتورية.

•• لقد شجبت، بمناسبة الملتقى الأخير الذي عقد في مارسيليا حول أعمالك، أولئك الذين يرفضون «الاتيكا والاستطيقا (الأخلاق والجمال) في تشكيل علمهم الإبداعي. لماذا تتحامل بداية على الكاتب؟

○ إن على الكاتب أن يكون قبل أي شيء آخر، شاهدا على الطبيعة الانسانية، مسؤوليته تكمن في الخضوع لأمر الواقع، خارج كل حكم قيمة. إن هذه الملاحظة وهذا البحث يصبحان الإتيكا العليا للكاتب. فالإنسان هو انسان خارج كل «مذهب»، بينما لا يساهم وضع القواعد إلا في ادخاله في المعيار. الأجدر أن يعود الكاتب لوضع ملاحظ، وان يهتم بالمظاهر الألف للحياة الانسانية بنظرة باردة، وإذا استطاع، بنفس الطريقة، أن يستسلم لتأمل باطني، فانه سيحقق نوعا من الحرية، أما فيما يخص الملاحظة، فإنه سيتمتع بها ولن يبحث عن تغيير العالم.

•• ما الذي تقصده «بالملاحظة»؟

○ أريد أن أتكلّم عن حالة ما. عندما نكون كتابا يجب أن نحذر من الحكم. يجب أن ندفع بعيدا حدود الصفاء ثم نمرر هذه الملاحظة في غريال الكتابة مع الإبقاء على المسافة الضرورية. أثناء هذه الملاحظة، يستدعي الحكم الجمالي الذي يحدث نوعا من التدقيق، والتحيز واليقظة، وهنا تكمن مكافأة الكاتب الذي يكرس نفسه لهذا النوع من الكتابة المتخلصة من كل فائدة واقعية. الأمر الذي إذا فقد فانه يكون صعبا عليه الاستمرار في حماسه والإبقاء على برودة أعصابه.

لنترك الأدب
يتحرر من
صناعة
الأوهام.
ولنعطه بالأحرى
فرصة
أن ينفذنا

« إنك لا تقترح في العمق، شيئا آخر إلا إتيقا متجددة للأدب... »

○ بالفعل، القواعد تدخل الأدب في الاطار النظري، وتدرجه في أيديولوجيا خاصة وفي تعليم أخلاقي حتى ترتبط بالنظام الاجتماعي وبنيات السلطة السياسية، وإذا كان للإنسان وعي بأنه إنسان فذلك بالتأكيد لأن حرية الفرد غير قابلة للتعديل ولا يكون هناك أدب إلا عندما يشعر الفرد بضرورة التعبير باسمه. لنقل وداعا للأيديولوجيا، وللنزعة التاريخية التي تصنف الاحكام الجمالية، وأؤكد ان الأجدى هو العودة

الى واقع الإنسان، أي العودة الى مشاعره، وإلى الغريزة، وأن لا نصنع أكاذيب لأيام القادمة.

« هل يجب العودة الى نوع من النزعة الإنسية المعاصرة مطلقة العنان؟ »

○ أؤكد فيما يتعلق بهذه النقطة ان الوجود المتموج للإنسان أكثر من كل شيء، والعذابات والأفراح التي يحدثها واختلاجات الرغبة والروح لا يمكن قياسها بأي نظام قيم نحن نعرف منذ أن الإنسان لا يستطيع ان يغير نفسه، فكيف سيقرر ان يغير الآخرين؟ لنترك الأدب يتحرر من صناعة الأوهام، ولنعطه بالأحرى فرصة أن ينقذنا

« هل الديمقراطية هي السبب؟ »

○ ان الديمقراطية في خطر لأنها أتعبت. يجب إعادة زيارتها وان نجد من جديد الحرية الفردية - للتفكير وحيدا، وهذا الأمر هو الأصعب لان وسائل الاعلام لا تهتم بالفكر، إنها تبتسر كل

موضوع، وتبسط الأفكار، وتصور في شكل كاريكاتوري ارواحنا، وتنكر قدرتنا على الخيال، وترفض الصمت، ورجال السياسة وكذلك المثقفون لم يعودوا مستقلين. اننا مسلمون «نحن» لا يتناسب مع شيء من وجودنا الواقعي.

يمكن بالفعل ان نتساءل ما معنى التاريخ بالنظر الى كونه دائما مكتوبا من طرف السلطة

« أنت تطلب علانية من الفنانين والكتاب أن ينقذوا العالم »

○ انا اعرف فقط ان القلق يتحدى الجميع بالنسبة لي، وأنا صغير، كنت خائفا مبكرا من الموت. خوف مرعب، مرضي لم أكن أريد أن أفقد هذا العالم الذي كنت موجودا فيه. وهكذا بدأت الكتابة، والغناء، وانشاد النصوص بصوت عال وقوي. كان عمري ثماني سنوات. وفي الاطار الايديولوجي القامع والتوتاليستي الذي كنت احيا فيه، لم يكن لي الا أن أبحث، أن أوجد داخلها. وهذا ما حاولت فعله، دون ان انشغل بمعرفة ما اذا كان عملي هذا ذا معنى بالنسبة للآخرين. وما فهمته بالمقابل، هو الضرورة الملحة بان احمي ذاتي لابدع بكل حرية والابداع هو أيضا مسؤولية، وواجب ان وجودنا بحاجة الى ادوار، وإلا لاي شيء»

○ انا اعرف فقط ان القلق يتحدى الجميع بالنسبة لي، وأنا صغير، كنت خائفا مبكرا من الموت. خوف مرعب، مرضي لم أكن أريد أن أفقد هذا العالم الذي كنت موجودا فيه. وهكذا بدأت الكتابة، والغناء، وانشاد النصوص بصوت عال وقوي. كان عمري ثماني سنوات. وفي الاطار الايديولوجي القامع والتوتاليستي الذي كنت احيا فيه، لم يكن لي الا أن أبحث، أن أوجد داخلها. وهذا ما حاولت فعله، دون ان انشغل بمعرفة ما اذا كان عملي هذا ذا معنى بالنسبة للآخرين. وما فهمته بالمقابل، هو الضرورة الملحة بان احمي ذاتي لابدع بكل حرية والابداع هو أيضا مسؤولية، وواجب ان وجودنا بحاجة الى ادوار، وإلا لاي شيء»

« لماذا أصبح أكثر صعوبة من الماضي أن يكون الانسان فنانا أو كاتباً اليوم؟ »

○ لسبب بسيط جدا، لان الأعمال لم تأخذ اهدا شكل منتوجات تجارية مثل اليوم ومبدعوها هم

ضحايًا نظام توتاليتاري غير مؤلم يخضع فيه عملهم للموضة (الدرجة)، ولمعايير حكم جماعية. ولمفاسات واستراتيجيات. يجب علينا نحن الكتاب والفنانون أن نحرر ما أمكن من هذا الميل الغريزي المتواصل للحصول على الاعتراف. لكن الضغط من القوة بحيث أن الكثير يستسلم، لأن السوق تحتاج إلى نجوم، إلى جمالات تافهة، وإلى تسلييات، لكن بعضنا يستسلم بنوع من الطيبة بما أن العقوبة الإعلامية والتجارية تمنح سجنًا ذهيبًا كبيرًا. يجب أن نسلم نهائيًا أنه لا توجد أي علاقة نظامية بين قيمة عمل إبداعي والاعتراف الإعلامي به.

وقبل أن تحصل لي هذه الفرصة المدهشة باعتراف أكاديمية ستوكهولم بي في سن الستين، كان القليل من الناس يقرأون لي، ودور النشر الكبيرة رفضتني. لقد رسمت وكتبت طويلا دون أن يكون لي جمهور عريض ولا قراء كثيرين. والأمر ما زال صحيحا كذلك اليوم! إذا كنت أحمي نفسي، فهذا فقط لمواصلة الكتابة بشكل جيد، والرسم أو التصوير لأن لي شيئا ما لأقوله. ألم ما للتعبير عنه. والحظ الذي أملكه، في القدرة على الإبداع ليس ناتجا إلا عن الزهد الذي أفرضه على نفسي، لا عن شيء آخر.

• هل أنت مرتاح هنا في مارسيليا؟

○ عندما اقترح عليّ عمدة المدينة، وصديقي سالفاتور لومباردو، الكاتب والناشر في مارسيليا أن أعمل لمدة سنة هنا، قبلت لأنهما منحاني الحرية المطلقة وهذا ما كنت في حاجة إليه: إطار عمل لأبدع فضاء تشكيليًا- قدمت

حتى يوليو ٢٠٠٣ «تية العصفور» في الغياي شاريطي، وهي جدارية طولها ٦٠ مترا، ومسرحية كتبتها هنا. «الباحث عن الموت» وأنا في هذه الاثناء يصعد إنهاء فيلمي الأول ورشة سينماتوغرافية متميزة نوعا ما معنونة مؤقتا بـ«الطيف أو الظل»..

• بماذا يتعلق الأمر؟

○ في الواقع ، أحاول أن أكون حكاية خرافية معاصرة انطلاقة من الصور. اصور بالطريقة الرقمية فلما هو في الوقت نفسه شريط وثائقي شعري وتخيل ميتافيزيقي حول السؤال الذي يسكنني قلق المبدع أمام هذا العالم المعاصر المصنوع من الغرور والهشاشة. هذا المشروع مؤلم، أنه يجعلني مريضا

• هل يمكن أن تحدثنا عن الطريقة المتميزة جدا التي تعمل بها في بلاتو التصوير أو المسرح؟

○ هناك في البداية وقبل كل شيء قضية الممثلين. إن تصوري، المصقول بملاحظة ممثلي المسرح التقليدي الشرقي، يرتكز على اظهار ثلاثة مستويات في اللعبة. هناك «الأنا» (الفرد الحي)، والممثل (صفته) والدور. الأنا والأنت والهو. في المسار الذي يرى الممثل يدخل في دوره، هناك مرحلة وسيطة، أسميها الممثل الحيادي. أثناء العرض او التمثيل، الذي يظهر لا يعود لا الفرد ولا الشخصية الممثلة، ولكن كما في التعليق، الممثل «الحيادي» الذي يقول انظروا كيف أؤدي دوري! في هذه اللحظة، يقتبس هو نفسه لعبه ويجد الراحة والفرح الضروري

يجب أن نسلم
نهائيا أنه
لا توجد أي
علاقة نظامية
بين قيمة عمل
إبداعي
والاعتراف
الإعلامي به

معرفة ما إذا كانت اللغة تعبيرية بما فيه الكفاية لقول هذا الوعي الباحث عن نفسه.

عندما أُرسم الأمر يختلف، إذ يجب قبل كل شيء أن انسحب من كل شيء، ووحدها الموسيقى تتيح لي ذلك، وخاصة جون سيباستيان باخ، أو ستيف رايش في هذه الفترة. للصوت إذن وللأصوات أهمية كبرى في تشكيل عملي.

• ما المعنى الذي يأخذه بالنسبة اليك التعليم الفني الموجه لكل هؤلاء الشباب الذين يريدون، في المدارس أو في الجامعة، أن يصبحوا رسامين أو ممثلين؟

يجب علينا نحن الكتاب والفنانين أن نتحرر ما أمكن من هذا الميل الغريزي المتواصل للحصول على الاعتراف

○ أن هذا الأمر يثير خوفي. وأنا أرتاب من تسطيع النفوس، والألبية الجحيمية لطرائق التعليم: إن الأمر ملتبس بالكامل بين التعلم والتبليغ الهامين، ومعرفة إذا ما كان للفنان ما يقوله إذا كان الأمر كذلك، فإن همه الوحيد يجب أن يكون هو البحث، وفي بعض الأحيان بألم جسدي، ومادي، وعاطفي، عن حريته الكاملة. حظ الكاتب في العمق، هو أنه لا توجد مدرسة لتصنعه. هناك فقط ناشرون ليجدوا له قراء!

• أنك تقول دائماً أنك تقف على طرف العالم. هل الأمر ما زال يصدق اليوم؟

○ إن هذا ما زال يصدق الآن. فأنا موجود جسدياً، وباطنياً، بين الطبيعة والناس، لكنني أشعر أنني أتواصل بسهولة أكبر مع الأولى من تواصلتي مع الناس

الحق يقال أن الأصعب هو دفع الممثل للتحرر من التعافلات، ومن نزعة أكاديمية مخزية. أقول للممثلين في بداية اليوم: «دعوا كل شيء كل شيء!» أحب في نهاية المطاف، العمل مع مواهب شابة، فهم منذ اللحظة التي يكتبون فيها الثقة يصفون جيداً

• ما الذي تستخلصه من هذه التجربة الفنية الجديدة؟

○ إكراه إضافي. ولكنه إكراه مقصود، ومرغوب فيه. أريد أن يخدم السند والشوفالييه (الحمالة) والكاميرا، والكتاب أو المشهد، الموضوع وليس العكس. ولهذا السبب أحاول في السينما. ولكن يجب أن أقول أنه إذا كانت التقنية الرقمية تعطيني بعض المرونة في الصناعة، فإن حساسيتي معقدة بسبب فخاخ الرهانات المالية والإدارية والتقنية للإنتاج. وهذا لا أستطيع معه شيئاً.

• في نهاية المطاف، الكتابة وحدها تقودك إلى حيث تريد.

○ بشكل ما، نعم. وهذا ربما لأنني أمارسها بطريقة مختلفة عن الفنون الأخرى. فمثلاً، أنا لا أعطي أي اهتمام لعلم اللسان والنحو والتركييب. ما يهمني هو الصوت الداخلي، الذي أسمعته حتى وإن كنت لا ألتقط الكلمات. إنني أكتب وأنا أتكلم أمام آلة تسجيل بحيث إن هذه الموسيقى تكلمني بشكل من الأشكال، ثم تساعدني في بناء جملي. إن السؤال الذي يستكني في العمق هو



سيناريو :

سينما باراديزو

CINEMA PARADISO

By Giuseppe Tornatore

تتمة العدد السابق

جيوسيپ تورناتوري

ترجمة : مها لطفي *

عرض فيلم سينما باراديزو للمرة الأولى داخل إيطاليا عام ١٩٨٨ بنسخته الأصلية التي سميت فيما بعد نسخة المخرج. وهي نسخة يستمر عرضها ١٦٨ دقيقة. فيما بعد طلب المنتج، فرانكو كوستالدي من مخرج الفيلم قطع مجموعة مشاهد ليتمكن من عرضه خارج إيطاليا والاشتراك في مهرجانات مختلفة. وهكذا أصبحت مدة العرض التي شاهدها العالم ١١٨ دقيقة، أي بحذف ٥٠ دقيقة من النسخة الأصلية. لم يكن المخرج سعيداً بهذا الوضع، رغم الجوائز العديدة التي نالها الفيلم من أكثر من مهرجان عالمي. إلا أنه كان مديناً لكوستالدي لمنحه فرصة الإخراج الأول لفيلم طويل بعد أن كان قد أخرج فقط فيلماً واحداً محلياً قصيراً للتلفزيون.

عندما قررت ترجمة هذا السيناريو، شعرت أنه من حق الفنان تورناتوري علينا أن نقوم بنشر نسخته الأصلية التي أحبها، وإن كانت طويلة. لأن هذا النص هو الذي يتضمن رؤيته الكاملة لتطور شخصية سلفاتوربي وعلاقتها بالهاجسين المسيطرين عليه: شغفه بالسينما، وحبه لإيلينا.

* مترجمة من لبنان



٦٨- أماكن مختلفة- داخلي/خارجي- نهاري

يقضي سلفاتوري وإيلينا معاً أجمل لحظات حياتهما وأكثرها حيوية

نزهة في الريف. إنهما يأكلان سلطة شهية مستخدمين أوراق الشجر كأطباق. ملاحقة بينهما عبر حقل لا نهائي من القمح. في غرفة الغرض نجد كعكة من الحلوى عليها سبع عشرة شمعة. يقوم سلفاتوري وإيلينا بإطفائها معاً. ثم يقبلان بعضهما

٦٩- طريق على حدود المدينة- خارجي- نهاري

يقود سلفاتوري سيارة قديمة اشتراها من مركز لبيع السيارات المتهالكة. تجلس إيلينا إلى جانبه، تعيش أحلى ساعات عمرها.

يضحكان من القلب ترتج السيارة وتتحرك تبعاً لمزاجها وقد هزتها حفر الطريق وقيادة سلفاتوري السيئة. تقوم هي بملاطفته

إيلينا (ساخرة): إن لك مستقبلاً زاهراً كسانق.

ما لم يقوموا باعتقائك أولاً!!

سلفاتوري: لا علاقة لذلك بالأمر، إنها السيارة التي تعرقنا. ما كاد ينتهي من جملته الأخيرة حتى اهتزت السيارة اهتزازاً عنيفاً

انفجار مدوّ، سحابة من الدهان الأبيض تنطلق من المحرك، ثم تتوقف السيارة ميتة في مكانها. لا تستطيع إيلينا وسلفاتوري كبت ضحكاتهما المتوحشة. يتعانقان.

إيلينا: والآن، كيف سنصل إلى المنزل؟

قطع إلى...

يقف الإنثان بجانب الطريق الخالية، وعليهما سيماء الملل، بعد أن مر وقت طويل وهما ينتظران مرور أحد ماء، سيارة، شاحنة.

فجأة تظهر سيارة عند المنحنى، متجهة نحو البلدة. يشير سلفاتوري وإيلينا نحوها. يبطئ السائق سرعته. يفتح الباب الخلفي، ويخرج منه رجل. تظهر على وجه إيلينا نظرة مباغلة وذهول، فذلك الرجل هو والدها. تراه وقد سار نحوهما بغضب. كاد أن يصل إلى سلفاتوري الذي حاول أن يكون مهذباً، وأن يستغل هذه الفرصة إلى أبعد الحدود.

سلفاتوري: مرحباً، يا دكتور مندوللا... هيم
تدفن إيلينا وجهها في يديها، حتي لا ترى شيئاً...

٧٠-

سيفما باراديزو-داخلي-مساء.

على خد سلفاتوري كدمة وعلى وجهه لاصقان طبيان.

لقد ضرب ضرباً مبرهاً. القاعة مكتظة، كما في المناسبات الخاصة، وعلى وجوه المشاهدين علائم الفضول. ولكن ما يشاهدونه ليس فيلماً، إنه مسلسل من حلقة أو اثنتين يقف سلفاتوري بالقرب من آلة للعرض التلفزيوني وضعت في العمر الرئيسي للشرفة. إنها آلة تسمح بعرض البرنامج التلفزيوني على الشاشة. يجلس ألفريدو بالقرب منه.

ألفريدو (بصوت منخفض) توتي، هل أنت تسخر مني أو شمين من هذا القليل؟ كيف يمكن رؤية هذا التلفزيون بدون فيلم؟ سلفاتوري: هكذا كما ترى، يا ألفريدو. فليس هنالك فيلم. وإذا ما اشتريت جهاز تلفزيون، فبإمكانك مشاهدته في المنزل، دون أي عناء...

ألفريدو (متشككاً) ربما... ولكنني لا أحب هذا العمل إنه خال من الحرارة.

تجلس إيلينا في إحدى زوايا الشرفة مع والديها. يجلس بالقرب من والدها مالك دار العرض سيكافيكو الذي يشكره. سيكافيكو (بصوت خفيض): هل رأيت كم هي فكرة ذكية يا دكتور ميندوللا؟ ولكن دون قروض البنك لما تيسر لي أن أشتري هذه الآلة. وإذا لم تنتظم هنا في هذا اليوم والعصر، فلسوف نجابه نفس النهاية، مثل برنامج «بوينتس وجودي»! إيلينا غير مهتمة بعرض التلفزيون. تختلس النظر نحو سلفاتوري.

يتفحّص من نظرات وجهيهما أن الأمور لا تسير على ما يرام. يومئ لها برأسه، وكأنما يقول لها إنه يريد رؤيتها وأن عليها أن تجد وسيلة ما! تتحني إيلينا نحو والدتها، تهمس شيئاً في أذنها.

٧١-

سيفما باراديزو-حمام-داخلي-مساء.

تقف والدة إيلينا تنتظر أمام حمام السيدات، تحدّق بمايك بونيجورمود عن بعد وهو يقدم البرنامج التلفزيوني.

داخل الحمام، تقف إيلينا على كرسي حمام هامة لسلفاتوري الذي يقف على كرسي حمام الرجال. عيناها بالكاد تتمكنان من التلصص من فوق علبة السيغون التي أراحوا غطاءها. إيلينا مضطربة

سلفاتوري: هل يمكن أن لا يعجب والدك العمل الذي أقوم به... وأن عائلتي فقيرة جداً... هل هذا هو الموضوع؟

توز رأسها بالإيجاب ولكن ببطء كي لا تجرح شعوره الرقيق يتقنّد سلفاتوري.

والدة إيلينا (بعيداً عن الشاشة): إيلينا!

إيلينا: حسناً! (مخاطبة سلفاتوري بهمس) من الصعب أن نرى بعضنا في الوقت الراهن. فبمجرد إنتهاء المدرسة، سوف نذهب ونقيم مع أصدقاء في توسكاني، سنمكث هناك طوال الصيف... ربما إذا ما استطعت الحضور سوف تلقيني سراً.

سلفاتوري (منهراً): ولكننا سنفتح دار العرض في الصيف، هذا الصيف.

ماذا سأفعل طوال هذا الوقت دون أن أراك؟

إيلينا: سأكتب لك كل يوم. لا تضطرب أنا أحبك. سينتهي الصيف وسوف أعود...

يقتربان ليقبلا بعضهما. من يعلم متى سيتمكنان من رؤية بعضهما ثانية؟

والدة إيلينا (خارج الشاشة): إيلينا!

تنزل إيلينا وتشدّ جزير السيغون، وتسير بعيداً، تاركة سلفاتوري واقفاً هناك على كرسي الحمام.

جاء الصيف. مجموعة من الأولاد الحفاة يلاحقون العربات التي تحمل حوائج العائلة التي تسبح على الشاطئ. إنتهى سلفاتوري، يساعده المرشد في دار العرض، من تحميل آلة العرض علي عربة صغيرة متوجهة إلى دار العرض الصيفية في الهواء الطلق.

علق المرشد إعلاناً على سينما باراديزو يقول: «ستتابع العروض في الساحة الملكية»، ثم تسلق العربة...

يتحرك الحصان ببطء ووقع أقدامه الرتيب يذكر سلفاتوري بأن للصيف سوف يكون طويلاً هذا العام، أطول من أي عام آخر. ينحني على آلة العرض التي تحب وتترنح بسبب حركة الدواليب. عربة تحمل عائلة مرحة صاخبة تتقدم بمحاذاة عربتهما. هم رجال المذبح. إنهم يتعرفون على سلفاتوري.

رجل المذبح: حسناً، أنظر من هنا! سيسيل ب دوميل!

هي، توتو! متى ستأتي لتصوير فيلماً آخر؟!

يضحكون بأفواههم الخالية من الأسنان. لا يشعر سلفاتوري برغبة في الضحك، ولا حتى في الإجابة. ينظر بعيداً، حتى لا يرى نظراتهم الخبيثة. يريد أن يكون لوحده.

٧٣- الشاطئ- والساحة الملكية- خارجي- نهراً

يكاد الشاطئ أن يكون مهجوراً تتناثر عليه مجموعات متفرقة من المستحمين.

العريات والأحصنة مبهتة في الرمال قرب الساحة الملكية، حيث يقوم بعض العمال بوضع اللمسات النهائية للافتتاح الجديد.

تعمل العرية ويقوم سلفاتوري، بمساعدة المرشد، في إنزال آلة العرض.

٧٤- الشاطئ- الساحة الملكية- غرفة العرض-خارجي-ليلاً
مساء شديد الحرارة والرطوبة. تتلألاً مصابيح صيادي الأخطبوط على الأفق الحالك. يسمع على البحر شريط صوت فيلم كوميدي. ضحكات الجمهور تختلط بصوت الأمواج المسطحة وهي تنكسر على الصخور. تنطلق مجموعة من الصبيان الصغار في قارب بعيداً عن الشاطئ، يلتحقون ببضعة قوارب أخرى تقف في الماء وقد اكتظت بالصبيان الصغار، وكلهم يوجهون أنظارهم في نفس الاتجاه. باتجاه شاشة العرض في السينما الصغيرة على حافة الماء. هناك مشهد مضحك

الصبيان الصغار. جميع الأماكن محجوزة! دخول مجاني والذئع عند باب الخروج!!

يأخذون بالقهقهة بصوت عال. ضحكاتهم ترسل صداها إلى ضحكات بعيدة أخرى... ضحكات مشاهدي الساحة، موزعين على الكراسي المعدنية. شدة الضحكات تغلب مشاهدي أحد الصبوف إلى الخلف. صرخات، ضحكات، صفير. غرفة العرض لها باب في الخلف يفتح على سلالم تؤدي إلى الصخور. يجلس سلفاتوري على الأرض، عاري الصدر، متعباً ومهلاً بالعرق الدبق. إنه يقرأ رسالة من إيلينا مستغرقاً إلى حد أن الكلمات تقرأ على وجهه.

صوت إيلينا(خارج الشاشة): سلفاتوري، حبيبي، هنا الأيام لا تنتهي. أجد اسمك في كل مكان، إذا ما قرأت كتاباً، أو قمت بحل كلمات متقاطعة، أو وضعت إصبعي علي صحيفة. إنك دائماً أمام عيني. اليوم لدي أخبار سيئة إلى حد ما.

في نهاية شهر أكتوبر سوف ننقل إلى المدينة حيث سألتحق بالجامعة. سيكون من الصعب أن نرى بعضنا يوماً. ولكن لا تهتم، ففي الوقت الذي أستطيع الهروب سوف آتي راكضة إليك، إلى سينما باراديزو.

على شاشة الساحة المزيّنة بأصص النباتات وشجر الخنيل بعرض مشهد مضحك جداً. يتنجر الجمهور مرة ثانية بالضحك المتوحش، ويضحك أيضاً جمهور الصبيان الصغار في القارب أحد هؤلاء يضحك حتى تفر الدموع من عينيه. يفقد توازنه ويسقط في الماء يهمل الآخرون ضاحكين. يرتفع صوت من

العرض الذي تقوم به القوارب.

أورشين: يا للجنة! لقد وجدت أخطبوطاً، أخطبوطاً... يتلأشى الضوء...

٧٥- مواقع مختلفة-داخلي/ خارجي- نهاراً

شمس أغسطس تشتعل ساخنة. على الناس البقاء في الداخل عندما تهب رياح الخماسين. الشوارع خالية، وهناك سكوك عجيب. لاشي يسمع سوى في مسافة بعيدة. من مكان ما في الريف، أغنية حب فينغها سائق عربية، يسمعها سلفاتوري أيضاً فيما هو مدد على أرض غرفته وعيناه تحدقان في السقف حيث أزيّن الذباب العصبي.

يتقدم ساعي البريد في الشارع على دراجته، ويتجه نحو سلفاتوري ويسلمه رسالة... يقرأ سلفاتوري الرسالة وهو يجلس في ظل حائط أبيض. يربض بالقرب منه الكلب الذي رافقه الليالي الطوال تحت شباك إيلينا. ينظر إليه وكأنما ينتظر سماع أخبارها.

٧٦- الساحة الملكية-غرفة العرض-خارجي/داخلي-ليلاً.

تزدحم الساحة بوجوه لوحتها الشمس، وعلى الشاشة مشاهد من أوليمبس. وعلى رف في غرفة العرض هناك كومة من الرسائل. سلفاتوري مستهلك. الانتظار حطّمه. يبدو كالمجنون ويعينا يقوم بلف أحد أجزاء الفيلم، يكرّر اسمها، الذي سطر علي كيانها، وهو يتنفس.

سلفاتوري: إيلينا... إيلينا... إيلينا...

يجلس الآن على السلم الخلفي القريب من البحر. هذا المساء أخذ التسميم يهب والأمواج تطلو، وتمكن رؤية قوارب الطفان المتسللين وهي تتحرك برشاقة ولكن لوس بخطرورة. يتمدد سلفاتوري ويحدق في السماء الحورية اللون مخاطباً نفسه بهمس مثلما يفعل رجل مجنون.

سلفاتوري: متى سينتهي هذا الصيف القذر؟

(عيناه نصف مغمضتين) لو كان هذا في فيلم لكان انتهى الآن... (مبتسماً)... فلاش وقطع للمشهد ليتحول إلى عاصفة رعدية!!! هاه؟ هذا سيكون رائعاً!

يزلزل الرعد ويتفجر في الهواء، عالياً، مهزوماً. تنفتح عينا سلفاتوري على وسعهما. ينظر مشاهد الساحة بعرب إلى أعلى نحو السماء. وينظر المشاهدون الطفليون في القوارب أيضاً إلى أعلى باتجاه البرق الذي يمهّد لانفجار رعدى آخر. واحدة من تلك العواصف التي تؤسس لدمار ليالي الصيف المتأخرة.

يبتسم سلفاتوري بسعادة بالغة عندما ينسكب انفجار الغيوم

في شلال عنيف. فجأة تتجمع جموع الساحة تصرخ وتعدو منطلقة نحو سطح غرفة العرض الممتد لكي تتظلل وتتابع مشاهدة الفيلم رغم المطر...

ويسرعة بضع الصبيان الصغار في القارب مشمعات واقية على رؤوسهم...

ولكن سلفاتوري لا ينهض. يترك المطر ينهمر عليه ويتابع ضحكها، غير مصدق بل مذهول، وكأنما معجزة حقيقية قد حدثت.

وبينما هو يغمض عينيه ويرفع رأسه عالياً ليهطل المزيد من المطر على وجهه، ويسلم نفسه لذلك الشعور الرائع بالعادة، إذ يغم يستريح يشيق على شفقيه، إنها إيلينا. يفتح سلفاتوري عينيه بذهول تام، ويبدو له الأمر كالحلم، هلوسة أخرى خلقها المطر... ولكن كلا، إنها فعلاً هي!

سلفاتوري: إيلينا... ولكن متى...

إيلينا: عدت اليوم. لا يمكن أن تتخيل العذر الذي اختلقته لأكون هنا

شفتا سلفاتوري تقاطعانها. إنها قبلة شديدة التركيز مذهلة. وربما لم يتوقفا من قبل هذه السعادة التي يشعرا بها في هذه اللحظة. يتعلمان ببعضهما البعض بينما يستمر المطر في الانهماك فوق جسديهما. مازجاً شعره بشعرها، محكما رباطهما مع بعضهما إلى الأبد.

٧٧- سينما باراديزو-المدخل-خارجي-نهاراً

جاء الخريف. أخذ الفلاحون يجهزون البراميل التي سيخزنون بها عصير العنب. يجلس ألفريدو أمام سينما باراديزو مع سيكافيكو والمرشد. إنها لحظة هادئة، يتحداثون، بينما يسمع صوت آلة العرض وبكرة صوت الفيلم عبر نافذة الغرفة. يتوقف ساعي البريد ويعطي سيكافيكو ورقة مطوية.

ساعي البريد: يا سيد شيثو، هذه لتوتو أعطه إياها. ويتابع تحريك دواسات دراجته

ألفريدو: ما هذه؟

يفتح سيكافيكو الورقة ويقرأها ويضرب رأسه بيديه مرعوباً. سيكافيكو: بحق الدم المقدس! الآن ماذا سأفعل!!!

٧٨- الجامعة- خارجي- نهاراً

تلف إيلينا منتظرة قرب الجامعة. تخطو بعصبية ذهاباً وإياباً، وتنتظر إلى ساعتها. لقد تأخر تنظر حولها في كافة الاتجاهات فتره أخيراً يأتي راكضاً نحوها. يتعانقان.

إيلينا: إنن ماذا قالوا؟

سلفاتوري: يقول الجيش أنني لست مضطراً لأن أؤدي الخدمة

العسكرية لكوني يتيم حرب. ولكن لا يمكن عمل شيء. إنه خطأ بيروتراتي، وعلي أن أنهى بعد غم صباحاً سيرسلوني إلى روما. ولكنهم سيطلقون سراحي بعد عشرة أيام لنذهب...

يأخذ بيدها، ويستدير ذهاباً نحو أحد المقاهي. تتراجع إيلينا. لقد لمحت سيارة والدها تقرب. تستدير إيلينا لتنظر وراءها، وتكشف بصوت خافت عن سبب عصبيتها

إيلينا: كلا يا سلفاتوري. من الأفضل أن تذهب أنت إنه والدي. سلفاتوري: حسناً، بهذه الطريقة يمكننا أخيراً أن نكلم سوف أقنعه هذه المرة.

إيلينا: لن يقتنع يا سلفاتوري. لديه مشاريع أخرى لي. سلفاتوري: من ؟

إيلينا: ابن واحد من رفاقة. لا تنصرف على هذا النحو سوف نتحدث بذلك فيما بعد. أنتظرني يوم الخميس في سينما باراديزو. سوف أحضر بحافلة الساعة الخامسة.

ينظر سلفاتوري متشوقاً بينما تنطلق إيلينا مع والدها في السيارة. توجه إيلينا نحوه نظرة ذات معنى عبر النافذة يبادلها سلفاتوري النظرة ولكنه يقف هناك بلا حراك وعلى وجهه تعبير متجهج، مثل إنسان في مقدوره أن يتحمل صدمات القدر الخائنة. تنطلق السيارة بعيداً وتأخذ معها إيلينا. عيناها معلقتان على نفس الخط. خيط الأمل الذي تحول الآن إلى خيط الخوف

٧٩- سينما باراديزو-مدخل-خارجي- صباحاً

ملصقات فيلم «الجريدو» معلقة على لوحة خارج الصالة. يبدل سيكافيكو ملصق كلمة «الثلاثاء» بكلمة «اليوم». عاملة النظافة تفصل أرض البهو. يصرخ سيكافيكو منادياً سلفاتوري الموجود في غرفة العرض. يقول سيكافيكو أن سلفاتوري سيغادر غداً وأن اليوم هو يومه الأخير في هذا العمل، وأنه متأسف جداً لذلك.

سيكافيكو: توتو، هذا ليس فيلماً للعوالم. يوم سيكون أكثر من كاش. لذلك فأرجوك أن تجهز هذه الليلة فيلماً الغد، حتى يجده عامل العرض القادم جاهزاً.

سلفاتوري: حسناً...

يتفهم سيكافيكو حزن سلفاتوري.

سيكافيكو: لا تحزن يا توتو، سوف تجدني هنا بانتظارك إن يأخذ أحد موقعك. لا تخف.

٨٠- الساحة وغرفة العرض- سينما باراديزو- خارجي/ داخلي- نهاراً

على خلفية الحياة العسكرية... سلفاتوري، في الزي العسكري
بشعره المقصوص، يرد على رئيسه صارخاً:
سلفاتوري. عامل الرايدي، دي فيتا سلفاتوري!
الكتيبة الثالثة، السرية القاسية، يا سيدي!!!
تمارين رماية يطلق سلفاتوري كل الطلقات التي في الزناد،
واحدة تلو الأخرى...

يصيح ملازم ثار بنغم نشيد تحت الشمس المحرقة.

الملازم الثاني. واحد، اثنين، واحد،
اثنين!! استعدوا شمالاً دراً!

يخطف سلفاتوري نفسه خارج
الصف، ويبعد قليلا ليسقط رسالة
في صندوق البريد ويسرع عائداً إلى
مكانه

أعلى أحد أجهزة الهاتف العمومية
في ساحة مربعة في روما سلفاتوري
ببصل هاتفيا بإيلينا فلا يرد أحد.
يضع سماعة الهاتف بعنف بينما
يقف صف في العسكر الذين ينتظرون
...ورهم.

لزمَن - لَيْلًا كَيْسَ بِلَاسْتِيكِي كَبِيرٍ
مَلُوءَ بِالمَاءِ، صَوْتُ مَدِيٍّ يَنْهَضُ
سَلَفَاتُورِي هَلْعًا فِي بَحِيرَةِ مِنَ المَاءِ
لَمُتَلْجٍ. يَطْلُقُ صَرْخَةً مَرْعُوبَةً بَيْنَمَا
يَضْحَكُ الآخَرُونَ مُحْتَمِينَ بِالظَّلَامِ
سَلَفَاتُورِي: آآآ آه! اسْتَأْذِنُونِي!!

في قاعة النوم الكبيرة يوزع الملازم
لبريد. يرسي رزمة رسائل إلى
سلفاتوري، إنها رسائله إلى إيلينا
عليها ختم «محبولة العنوان».

مهمة قذرة. يغسل سلفاتوري الشحوم
بحر من الماء.

فغسل مقللة مليئة بصلصة الطماطم
ماء من الصنبور رذاذ قوي من
ماء الحماز بتطاير في وجهه.

ورة تدريب. رسالة أخرى يسقطها
ملفاتوري في صندوق البريد.

بجيلة باردة، ممطرة. يقف سلفاتوري
بالعامور أمام مخزن الذخيرة، انها

٩٠- سينما باراديزو غرفة العرض -
داخلي - غروب الشمس
ألفريدو: ولكن إلى أين ذهبت، يا
توتو؟!!

سلفاتوري: أنا هنا! إهدأ! إهدأ!
(يأخذه بين ذراعيه، مثلما تهدئ
صبياً صغيراً عندما يحلم بكا بوس.
يهمس، وما زال مقطوع الأنفاس):
جلس... جلس...

(يهدأ ألفريدو، ينزله سلفاتوري ليجلس على كرسي، ويسأله السؤال الوحيد الذي يوضع عليه الأمل الأخير). هل

الفريدي: كلا، لم يأت أحد. (ويعانقه، محاولاً تهدئته في خيبة أمله الكبيرة). بالنسبة لسلفاتوري إنها النهاية: هي من تأتي. غداً سوف يغادرون أن

نزيل يدا سلفاتوري صور أميديو
نازاري وإيلينا من على الحائط،
يسقطها في أحد جبهه.

والآن تقوم اليدان بفتح العلب المعدنية المحتوية على فيلم الغد، يأخذ البكرات ويجهزها، يلتقط الوصل - الأخير قبل سفارته- بنفس الطريقة لميكانيكية، يضعه على سمار، كالعادة.

٩٠- روما- اماكن مختلفة حياة
عسكرية-

خارجي/ داخلي-نهاراً/ ليلاً
شاهد متوحش شديد العنف، موضوع



مهمته الأولى في الحراسة. يقطر عرقاً وعيناه تحديقاً باتساع نحو الفضاء الخالي.

مكتب الكولونيل.

سلفاتوري(بعدائية) : أيها الكولونيل، كان من المفترض أن أقضي عشرة أيام هنا وقد مر عام تقريباً ولم أعد أتحمل.

أطلب، على الأقل، إجازة!

يقف سلفاتوري في بيت الحرس. غرفة ضيقة، باردة حالكة الظلام، قذرة. يبدأ يفقد أعصابه. يحني رأسه يائساً.

المستشفى. سلفاتوري مجهود، متهالك، المائدة الصغيرة قرب سريره مليئة بالأدوية. يستلقي في السرير بلا حراك.

يحدث في الفضاء الخالي، ويعد ما يقوله وما يسيطر على تفكيره بصوت منخفض وكأنه يحدث نفسه.

سلفاتوري إيلينا. إيلينا. إيلينا.

(لقد وصل إلى قمة العذاب، شاب صغير حرم من الحب والعاطفة وحقوقه وحرته. تأتي إليه ممرضة)

الممرضة: دي فييتا سلفاتوري، جهّز نفسك، لقد وصل أمر إطلاق سراحك.

سجّل سلفاتوري هذه المعلومة بعينيه وهز برأسه وهو غائب.

٩٢- جياتكالو-الساحة والشوارع- خارجي- نهراً

تحتفي الحافلة حول المنعطف تاركة سلفاتوري يقف هناك وحيداً. إنه يوم حار ملتهب. تصف ربح الخماسين ناشرة

لغبار الأصفر في جميع الاتجاهات. الساحة خالية، لوحة الإعلانات أمام السينما المغلقة تعلن عن فيلم رعاة بق.

يضع سلفاتوري حقيبة أرضاً، وينظر حوله، كل شيء جامداً على حاله. هناك معلم جديد في المقهى «صندوق أنغان» حيث

تصدح أغنية (991810) تغنيها ميلفا.

يستدير سلفاتوري نحو سينما باراديزو. عامل العرض يقف عند نافذة الغرفة يدخن سيجارة. من يعلم من هو ومن أين

أتي، سحابة ساخنة من الغبار. يستدير سلفاتوري ويرى كلباً يقفز حوله، يحرك ذيله. إنه الكلب الذي رافقه في لياليه تحت

النافذة. تظهر على سلفاتوري علامات الفرح المفاجئ. يسقط حقيقته ويخني فوقه ليربت عليه. ثم يعانقه وكأنه صديق

قديم.

٩٣- منزل ألفريدو-داخلي-بعد الظهر

يذهب سلفاتوري ليرى ألفريدو. مازال في السرير وقد استيقظ لتوه. إنه سعيد لسماعه صوت حبيبته توتو.

يلمس جبينه، عينيه وخديه، وكأنما لكي «براه».

ألفريدو: لقد مرزأت... واضح أنك لم تكن تعامل جيداً.

كالعادة، لن تستطيع إخفاء شيء عن ألفريدو.

(يحبس سلفاتوري بشيء قد تغير فيه ولا يستطيع تشخيصه، مثل نوع من التوتر الوحيشي داخله).

سلفاتوري: يقولون لي إنك لا تخرج، لا تكلم أحداً. لماذا؟

ألفريدو: توتو، عاجلاً لم أجلاً سيأتي وقت يصبح الكلام والسكوت سيان. لذلك فمن الأفضل أن نغلق قفلاً.

(يغير لهجته) المكان حار هنا في الداخل، توتو، خذني إلى الشاطئ.

٩٤- الشاطئ: ووصيف البحر-خارجي-بعد الظهر.

البحر مضطرب والهواء أقل حرارة، مما يجعل التنفس أسهل. يسير سلفاتوري وألفريدو ويبطء على الرصيف الموازي للبحر...

يترنح ألفريدو قليلاً مسكاً بسلفاتوري الذي يخبره أشياء مضحكة جداً

سلفاتوري: في حفلة عيد الميلاد يقرص الملازم عجيزة فتاة تستدير الفتاة. إنها ابنة الضابط المسؤول. يدعّر الملازم بقوة ويقول: يا أنسة إذا كان قلبك قاسياً كالجزء الذي أمسكت به فلقد انتهى أمري!

يضحكان من أعماق قلوبهما، ويبدوان كزيميلي دراسة قديمين يتبادلان النكات القذرة. يقفان بالقرب من حائط منخفض يعلم ألفريدو أن هذه الضحكات هي، ببساطة، طريقة الدوران غير المجدى حول الأمور التي لا حصر لها والتي تزجج سلفاتوري.

يقوم بكسر الجليد بينما لا يزال سلفاتوري يضحك.

ألفريدو (بجدية): هل رأيتهما مرة ثانية؟

(تموت ضحكة سلفاتوري بعد أن هاجمه السؤال المفاجئ).

ثم يقوم بإشعال سيجارة.)

سلفاتوري: كلا. ولا أحد يعرف أين هي.

ألفريدو: ربما كان هذا مخطأ له. كل منا له نجم عليه أن يتبعه. إذا ماذا تنوي أن تفعل الآن؟

إنه سؤال مخيف، ولا يوجد لدى سلفاتوري إجابة عنه في الواقع، يفضل أن لا يتكلم عنه. يبدل لهجته، وكأنه لم يسمع ما قيل ويضحك، محاولاً مرة ثانية العودة إلى النكات المضحكة التي اسمعها أيام الخدمة العسكرية.

سلفاتوري: اسمع هذه. القائد يقول للملازم: هل تذكر طاحونة الهواء تلك التي كانت هناك؟ نعم يا سيدي،

أذكر أن الطاحونة قد ذهبت ولكن الهواء مازال هناك!

(يتنفر في ضحك صعب، ولكن هذه المرة يبقى ألفريدو بارداً، لا يتحركه، ولا يضحك معه تدريجياً يصمت سلفاتوري، لا يدري ما يقول. لأول مرة في حياته، لا يدري أي هدف يسعى

شاب والعالم ملكك؛ وأنا عجوز... لا أريد أن أسمعك تتكلم بعد ذلك، أريد أن أسمع كلاما عنك.

يرتجف سلفاتوري رجفة تجري في صميم روحه. الشمس التي تقيب تستقر بلا لون في الأفق.

٩٥- مشاهد متنوعة- خارجي/داخلي-ليلاً
ليلاً الساحة خالية. يجلس سلفاتوري على درج الكنيسة رأسه بين يديه. عليه أن يأخذ قراره. يغادر أو يبقى.
ولماذا؟ ما القرار الذي يتخذه؟ إنه السؤال الذي يبقى ألفريدو مستيقظاً في غرفة نومه الصارة المظلمة...

والدته ماريا أيضاً لا تستطيع النوم. إنها تطعم وتشعر أن ابنها على حافة تبدل مهم. ولكن ماذا سيفرز؟ ماذا سيحدث؟... وشقيقته ليا تشعر بضغط غريب في الهواء. ولا تنام ربما هي تتساءل أين سلفاتوري في هذه الساعة.
إنه يجلس على الأرض. ولكن حتى لو أراد أن يذهب إلى السرير فلن ينام. يفكر وجهه بيديه. جرس الكنيسة يقرع مشيراً إلى الرابعة صباحاً.

بعد ما يقرب من ثلاثين عاماً، جرس بعيد آخر يقرع الرابعة صباحاً- مرة ثانية سلفاتوري مستيقظ، إنه يفكر ويده على وجهه، مثل ذلك الوقت تماماً. وعليه أن يأخذ نفس القرار: ماذا يفعل؟ بينما هو ممدد بجانب امرأة نائمة يتابع تحديقته عبر النافذة في الخارج، لقد مرت العاصفة.
الذكريات البعيدة كادت أن تتلاشى، يبقى شيء وحيد.. صوت قطار يغطي عقله

٩٦- محطة جينكادو للسكة الحديد-خارجي-نهراً
إنه القطار الذي انطلق منذ ثلاثين سنة من محطة بلدته قبل أن يغادر إلى روما. يعانق سلفاتوري والدته وشقيقته.
جاء الوقت ليودع ألفريدو. الرجل المعجوز متأثر جداً. رجفة تقطع القلب تدخل إلى صوته الحنون.

ألفريدو. لا تعد أبداً، لا تفكر بنا، لا تستدر إلى الخلف، لا تكتب، لا تترك نفسك للنحن إلى الماضي. انسا جميعاً

إذا لم تسمع كلامي وعدت، لا تبحث عني، لن أدعك تدخل إلى منزلي، فهمت؟
يعانقان بعضهما بشدة، وكأنهما يعرفان أنهما لن



إليه، لا يدري ما يفعل. سحابة الدخان تتحلل حول وجهه العصبي، والآن يبدو عليه الاسترخاء، فيهمس)
هل تذكر قصة الجندي والأميرة؟
(يهز ألفريدو رأسه)

سلفاتوري: الآن فهمت لماذا ذهب الجندي قبل النهاية بقليل هذا صحيح، ليلة واحدة أخرى وكانت تستصبح الأميرة ملكة. ولكن هي، أيضاً، لم يكن باستطاعتها المحافظة على وعدها. ... كان ذاك سيكون شيئاً رهيباً، كان سيموت بسببه. ولذلك فبدلاً من هذا المصير كان سيعيش لمدة تسع وتسعين ليلة على الأقل مخدوعاً بأنها كانت تنتظره هناك...
(في هذه المرة كان على سلفاتوري أن يفسر شيئاً لألفريدو ويدرك ألفريدو شدة مرارة قصته. وأن الصبي اللواقف هناك، لم يعد صبياً بعد الآن...)

ألفريدو: افعل كما فعل الجندي، يا توتو! اذهب بعيداً! هذه أرض ملعونة.
إنهما الآن يتكئان على قارب عند الشاطئ يتابع ألفريدو الهمس بكلماته.)

عندما تكون هنا يومياً تشعر وكأنك في مركز العالم، فبدونك أن لا شيء يتغير أبداً، ثم تذهب بعيداً، سنة، اثنتين... وعندما تعود، كل شيء سيكون مختلفاً، انقطع الخيط.
لا تعود تجد من كنت تبحث عنهم، أشياءك لم تعد موجودة. أليست هذه هي القضية؟... عليك أن تذهب بعيداً ولزمن طويل، للعديد العديد من السنين، قبل أن تعود، وتجد أناسك مرة ثانية، الأرض التي ولدت فيها... ولكن ليس الآن، إنه لمن المستحيل. الآن أنت أكثر عسى مني
(كلمات مركزة، مباشرة من القلب، وسلفاتوري مذهولاً.
يهمس بإتسامة): سلفاتوري: من قال هذا، جاري كوير،

جيمس ستوارث، هنري فونو؟ هو؟

(يبتسم ألفريدو أيضاً ابتسامة لطيفة)

ألفريدو: كلا، يا توتو، لم يقلها أحد. أنا أقولها! الحياة ليست كما تراها في السينما الحياة.. أفسى من ذلك

(يضع يده على كتف سلفاتوري ويعصره بشدة).
أخرج! أرجع إلى روما. أنت

يلتقيا ثانية.

سلفاتورى: شكراً لكل ما فعلته من أجلى.

ألفريدو: مهما فعلت، فلتحب الشيء الذي فعلته كما أحببت آلة العرض تلك في باراديزو عندما كنت صغيراً.

(يتحرك القطار الآن. الأيدي تلوح في الهواء، متعددة شيئاً فشيئاً. جاء الكاهن في اللحظة الأخيرة ولوح مودعا من بعيد).

الكاهن: (صارخاً) مع السلامة، يا توت ووروي!! لقد جئت إلى هنا متأخراً. يا للعار!

لم يعد يظهر شكل ألفريدو والآخرين. هناك في نهاية العمر ضباب بعيد فقط.

٩٧- مضار بونتا رئيس-خارجي- نهارة

بعد ثلاثين عاماً، طائرة تحلق فوق صقلية. تهبط في ممر طائرات يبدو وكأنه ينبثق من البحر ويمتد باتجاه منحدرات الجبال القائمة. يظهر وجه سلفاتورى بين السحب منعكساً في إحدى نوافذ الطائرة. ينظر نظرة إثارة، نظرة رجل عاد فجأة إلى بيته بعد أن حملته مغامرة الحياة بعيداً، فأخذ يروم العالم حيث نسي كل شيء. من شياك طائرة إلى شياك آخر...

٩٨- أوتوستراه- داخلي/ خارجي- نهارة

... شياك سيارة التاكسي التي تقل سلفاتورى إلى بلدته الأم. المشاهد التي يمر بها على جانبي الطريق تستدعي ذكريات حلوة.

أشياء كثيرة تغيرت ولكن الألوان مازالت كما هي. الأصفر الذي يترافق في المشهد الطبيعي برمته لا يمكن نسيانه. وكل هذه الطيور السوداء المستقرة في صف واحد على السياج، إنها غريان.

يقرب التاكسي من ضواحي بلدة جينكالدو ولكن لولا وجود اللافتة التي تحمل الاسم، لكان ممكناً اعتبار المكان مكاناً آخر مختلفاً.

٩٩- منزل والدة سلفاتورى- خارجي/داخلي-نهارة

المنزل الذي تقطن فيه والدة سلفاتورى جديد أيضاً. أقرب إلى البحر. تجلس السيدة العجوز بمفردها في مقعد ذي زرايعين في الشرفة، تحيك كنزة بيضاء. تتحرك يداها بسرعة تكاد تكون ميكانيكية. يدا سيدة تنتظر يقرب جرس الباب الأمامى مرتين. تتوقف ماريلا لفترة قصيرة. ذاك ماكانت تنتظره. تتمتم متحمسة

ماريا: إنه توتو... أدركت ذلك...

تقف فجأة على قدميها، فيسقط ما تحبكه على الكرسي وتغرس إحدى الإبر بيد الكرسي. تسرع بعيداً، ناسية أن بكرة الخيوط مازالت في جيب مريبتها فتخرج الحياكة من الإبرة

ويبدأ خطها بالفكك بسرعة فيما هي تتحرك حول المنزل.

هابطة السالام نحو الباب الأمامي

هناك يتوقف الخط يتوقفها فنسمع صوتها المتحمس.

صوت ماريلا(خارج الشاشة): توتو!

صوت سلفاتورى(خارج الشاشة): كيف حالك يا أماء؟..

تتحرك الكاميرا الآن، لنشاهدتها عبر شياك الشرفة، وهما يتعانقان خارج الباب الأمامي. أمام عيني كلب عجوز متململ

ينظر يتساءل.

١٠٠- منزل والدة سلفاتورى- داخلي-نهارة

لم تعد ماريلا تلبس المريلة. الأم والابن يجلسان جنباً إلى جنب إلى مائدة المطبخ..

ماريا: ليا ستكون سعيدة جداً برؤيتك، سوف ترى.

ولن تعرف الأولاد عندما تراهم. لقد كبروا الآن.

سلفاتورى(مبتسماً): إنهم دائماً يكتوبون لي ويقولون إنهم

سوف يجيئون إلى روما!

ينظر سلفاتورى حوله، إنه مكان لم يره من قبل، ومع ذلك فهو

منزل والدة).

ماريا: انظر كم هو جميل البيت؟ أعندا ترتب كل شيء

(مبتسمة) لولاك (تنهض) تعال، عندي مفاجأة لك

(تأخذه بيده وتقوده باتجاه الصالة. ينظر سلفاتورى إليها

ويشعر بهوخة. لقد صغر حجمها، السن يذيب الجسد، لقد

أصبحت منحنية قليلاً، شعرها مضموم بريطة خلف رأسها).

لا بد أنك متعب. إذا أردت أن تستريح قبل الجنازة لديك الوقت

الكافي.

سلفاتورى (مقاطعاً إياها): كلا، يا أماء، إنها تستغرق ساعة

طيران واحدة. كما تعلمين.

ماريا (تبتسم، متهمكة) لا يجوز أن تقول لي هذا الآن. بعد كل

هذه السنين! (تصل الرسالة إلى سلفاتورى، فيشعر بخطئه

يفكر به، ولا يصدق أنه لم يأت من قبل. تفتح ماريلا الباب،

تخطو جانباً ليدخل إليها، تهمس (وضعت كل أشياءك هنا

أدخل، أدخل..

يسير سلفاتورى بضع خطوات ويذهل عندما يرى غرفة

القديمية وقد أعيد تكييفها والمحافظة عليها. تبدو وكأنها

متحف، متحف من الماضي. رغم وجود السرير والثياب في

الخزانة والكتب على الأرفف، فمن الواضح أنه لم يسكنها أحد

وإن يسكنها أحد. تشعر ماريلا باضطرابه، تظل واقفة في الممر

وكأنما لتتركه لوحده... يتجه سلفاتورى نحو السرير، وينظر

متفحصاً آلة التصوير السينمائية « ٨م، آلة العرض، الأفلام

الوثائقية، الدراجة المعلقة على الحائط، صور نجومه

المفضلين. ولكن ما يشد نظره صورة لها إطار رفيع: الولد الصغير سلفاتوري يقف مع ألفريدو مهتماً أمام سينما باراديزو. من الغريب، في ذلك الوقت ألفريدو كان أصغر مما هو الآن؛ كأنه يقف هناك بجانبه للمرة الأخيرة ذلك الشخص المؤثر، طبيعته الطيبة والشديدة في أن تلمس شغاف قلبه. قطع من وجه ألفريدو واللمبتسم إلى ...

١٠١- جينكالدو- الشارع الرئيسي والساحة- خارجي- نهاري. التابوت الذي يسجي بداخله صديقه إلى الأبد، والجنائزة تشق طريقها أسفل الشارع الرئيسي. وعند نقاط التقاطع تقف السيارات تاركة المجال لمرور العربة المحملة بالتعش.

يصلب الناس على صدورهم، ويرفع الشيوخ قبعاتهم تنزل أبواب المحلات جزئياً. ثم بعد أن تمر الجنائزة، تعود السيارات، فتتحرك ثانية، ويعيد الشيوخ وضع القبعات على رؤوسهم، وترفع أبواب المحلات ثانية إلى أعلى.

يقف سلفاتوري في الصف الامامي مع والدته بجانب أرملة ألفريدو. تقول السيدة أنا هامة، وعيناهما مخفجتان على التابوت.

أنا: كان سيسعد بمجيئك يا توتو. كان دائماً يتكلم عنك، دائماً حتى النهاية؛ كان مفرماً بك بصورة لا توصف...

(تهطل دموعها، ولا تستطيع متابعة كلامها. يعانقها سلفاتوري، متأثراً جداً بكلماتها). ترك لك شيئين تعال لرؤيتي قبل أن تغادر.

بومبي سلفاتوري برأسه، ويحدق بشدة بالتابوت المغطى بالزهو. يصيبه الحزن وكأنه خجل لعدم قدومه لرؤية الرجل الذي كان بمثابة أب له. ولكن لماذا نسيه؟ في المقدمة أمامه يقود الجنائزة كاهن شاب مصطحباً معه صبي مذبح، وهذه الشخصيات أيضاً كانت كالأزميل الذي يزيل الصدأ عن روحه،

وتعيد إنارة مشاعره الفقيمة.

تصل الجنائزة إلى الساحة. يقف الطابور المظلم وقد برز في ضوء بعد الظهر المبكر الذي يبهج العيون. تشير السيدة أنا للسائق متوقفة الجنائزة. إنها وداع ألفريدو الأخير إلى المكان الذي قضى فيه أحلى سنوات عمره، سينما باراديزو. يستدير الجميع

لينظروا، كذلك يفعل سلفاتوري، فيفاجأ.. لقد تساقطت أشلاء الأبواب والنوافذ معلقة بأنوار خشبية، الجدران متداعية، جانب من يافطة الاسم يتدلى إلى أسفل، نبتت الأعشاب والفطريات في الشقوق وعلى السطح. لقد تغيرت الساحة كلياً، وهي غير واضحة المعالم، تزحف عليها الأبنية، المحلات التجارية، اليافطات، وطوابير السيارات، ببطء الحزون وذلك على أنغام الأبواق. أما الساحة الوسطى فقد تحولت إلى الدرجات الخارية. يستدير سلفاتوري ببطء لينظر خلفه، باتجاه المجموعة الصغيرة، يذمل برؤية غير متوقعة لوجوه يتعرف إليها مباشرة، رغم السنين العديدة التي مرت: بائع اليافطات، المرشد، الساعي، عاملة التنظيف، ضابط البوليس، وفي الخلف روزا وأنجلو. طائرا الحب اللذان التقيا في دار العرض ثم تزوجا. جميعهم شعرهم أبيض وهم أيضاً عرفوه، وحيوه برؤوسهم وأيديهم. وجه آخر تعرف إليه: طبعاً ومن المؤكد، أنه سيكافيكو، مالك دار العرض. كم أصبح عجوزاً! هو أيضاً ينظر إلى أعلى وعيناه لتلتقيان بعيني سلفاتوري، يحويه برأسه فيشق سلفاتوري طريقه إليه عبر الجموع. يهزان أيديهما من القلب، ويدون أي كلام، كلاهما متأثر جداً.

تبدأ الجنائزة بالتحرك من جديد

سلفاتوري(يصوت منخفض). منذ متى أقلت.

سيكافيكو: في شهر مايو القادم يكون قد مر عليها ست سنوات. لم يعد أحد يأتي. «أنت تعلم أكثر مني، يا سيد دي فيتا، الأزمة، التليفزيون، الفيديو، الآن أصبحت صناعة السينما حلاً فقط. لقد اشترتها المدينة لتحولها إلى مرآب للسيارات.

السبت القادم سوف يقومون بهدمها.. يا للأسف...

سلفاتوري مضطرباً وقد أنزعج تسميته بـ «السيد دي فيتا» فضلاً عن أن معرفته بنياً هدم دار العرض جعلته كئيباً،

فبالإضافة إلى كل شيء

كانت هذه الدار قطعة من

حياته... وكل هذه الوجوه

الفضولية تملق فيه.

سلفاتوري: ولكن لم

تدعوني السيد دي فيتا؟

لم يكن الأمر بيننا هكذا...

سيكافيكو حسناً، من

الصعب أن تدعو شخصاً

مهماً باسمه الأول.

ولكن إذا كان الأمر

يعنيك كثيراً، فسوف



أدعوك... (ميتسماً) توتوا...

يبتسم سلفاتوري عندئذ. في هذه الأثناء وصلت الجنازة إلى الكنيسة.

يستاذن سلفاتوري ويذهب نحو عربة الموتى. ينظر سيكافيكو العجوز نحوه، ثم يقول، وكأنما في سره.

سيكافيكو: ليباركك الله، يا توتو

تنزل جمولة العربة. طلب سلفاتوري أن يكون أحد حملة التابوت إلى الكنيسة. فيما هو يتحرك ببطء حاملاً على كتفيه ذلك الحمل، يلتقط نظره في ممر الشارع الجانبي امرأة مسنة تبلغ الستين أو السبعين من العمر، تحمل في يدها كيساً بلاستيكياً

ترسم علامة الصليب بسرعة. يتعرف سلفاتوري إليها، إنها السيدة التي مارس معها الحب للمرة الأولى في حياته، تريزا، العاهرة.

يحمل التابوت نحو الكنيسة، تتبعه الجنازة الصغيرة.

١٠٢- منزل والدة سلفاتوري-خارجي/داخلي-مساف.

يفرق المنزل الصغير في ظلام المساء، بينما تضاء شبابيك الطابق الأول. تسمع وبوشة البحر. العائلة تتناول العشاء. لقد أعدت المائدة بأفضل أنواع الفضيحة والبورسلين الصيني. لها أيضاً هناك مع زوجها الفيو، وولديهما فيليبو، في الخامسة عشرة، وسارة في الثالثة عشرة. التلفزيون مفتوح ولكن الصوت عملياً منخفض إلى أبعد الحدود. وجود سلفاتوري يثير جواً حماسياً خاصاً.

ينظر الأولاد إلى خالهم نظرة تقدير واحترام، وعلى أي حال هم لا يعرفونه جيداً.

سارا (مازحة) أيتها الخال، عندما تأتي جذتي في المرة القادمة إلى روما، فسوف أحضر معها. أريد أن أشاهد ما تفعله عندما تعمل .

سلفاتوري (ميتسماً): حسناً. ولكنني أحذرك، ليس هناك كثيرًا تشاهده. أنا أبعب دحاًناً أكثر بكثير من النار...

يضحك الأولاد. وعند مشاهدتهم يقفون، تبتسم ليا والفيو وماريا.

الفيو (مخاطباً سلفاتوري) : انتبه، لا تتهايس كثيراً مع هذين اللاتنيين (متبراً إلى الولدين). إنهما أسوأ من أكلة اللحوم البشرية. سوف يستغلانك. يضحك الجميع ثانية. حتى ماريا تضحك من القلب . ينظر سلفاتوري إليها، لم يرها في حياته تضحك هكذا، مسرورة، في سلام داخلي.

فيليبو هل ستفاد رغداً، يا خال؟

لا يدري سلفاتوري ما يقول. يشعر وكأنه سكران. لقد كان

يوماً عاصفاً بالمغفريات، سلسلة من المشاعر التي أحاطت به، والآن لا يعرف شيئاً. من ناحية يريد البقاء، ويفكر نفسه منساقاً وراء مد الحياة العائلية الطويلة. تحمله بعيداً أمواج ماضيه الملتفة، ومن ناحية أخرى يمتنى لو أنه لم يأت يفرض على نفسه أن يبتسم ثانية.

سلفاتوري لا أعرف يا فيليبو. لا أعرف...

يتابعان الأكل، ولكن سلفاتوري لا يشعر بجوع شديد يسترق النظر من طرف عينيه إلى ليا وهي تأكل، يشعر بارتباط شديد معها، في شعرها الآن يضع شعيرات بيضاء، ويحدّد وجهها ثنيات قليلة بفعل الزمن.

ثم ينظر إلى زوجها، الفيو، بدأ يصلح ولكنه يحاول إخفاء صلعه بمشط

ما تبقى من شعره بطريقة معينة. من يعلم كيف كان زواجهما إنه يتساءل. يعاود النظر إلى ليا، ويبدو أنها أحسّت بذلك، تنظر إلى أعلى، تحاول معرفة طبيعة أفكاره، تتخيل ما يريد أن يستنتجها، يتلخّن خداعها بإحمرار خفيف وتبتسم. يردّ سلفاتوري بإبتسامة مقنعة. يرن جرس الهاتف. تستعد سارة للوقوف لتجيبه، ولكن ماريا توقفها بنظرة من عينيه. ماريا (مخاطبة سلفاتوري) لا بد أنه لك... لقد اتصلوا طوال بعد الظهر. يريدون أن يعرفوا إذا كنت مفادراً هذا المساء أم في الغد ..

الجميع يستدير نحو سلفاتوري بنظرة استفهام، يجعله يشعر باضطراب أكبر وعدم قدرة على القرار. يتابع الهاتف رنينه ١٠٣- سينما بلاراديزو-خارجي-نهاراً:

يحاول رجال شرطة وكسر الباب الأمامي بأكتافهم مرة، اثنتان، وأخيراً يفتح الباب على مصراعيه بصوت عالٍ مخرجاً وراءه غيمة من الغبار يدخل سلفاتوري لوحده...

١٠٤- سينما بلاراديزو- غرفة العرض-داخلي-نهاراً
صورة سلفاتوري الظلية ترسم في الخارج مجابهة الضوء في الباب المفتوح. يشرق طريقه على مهل نحو الصالة الخالية من الجمهور.

طبقة سمكية من الغبار تغطي كل شيء. لون رمادي ومظهر غريب يترافق الضوء المتدفق إلى الداخل من النوافذ العليا مع الغبار فيصبح ضبابياً.

خجوط العنكبوت تتدلى من السقف وكأنها أحجية طويلة، يسير سلفاتوري عبر العمر الأوسط صفوف المقاعد مفككة.

ما كان سابقاً دعامة خشبية قد ذاب بفعل الرطوبة. ينظر حوله وكأنه يشير بسبابته إلى اليوم ذكرياته.

الشاشة متدلية في إطارها. أبواب الطوارئ مغلقة بالمسامير

يتقدم رجل نحو سلفاتوري ويطلب منه توقفاً. ثم يستدير سلفاتوري نحو الشباك الزجاجي الذي يشرف على الشارع حيث كان نادي العمال سابقاً. ومثل الوميض، يرتجف حتى التجمد دون أن يتحرك. على بعد خطواتٍ منه، يرى من خلال الزجاج ما يسره في مكانه ويرميه بعيداً خارج الزمن، ويجمد دمه. هناك أمام عينيه يرى إيلينا! ولكنها مازالت صغيرة، صغيرة كما كانت فيما مضى! حلوة مشعة، مغرية، تماماً كما رأها للمرة الأولى في المحطة.

إنها تقف مغادرة عبر الشارع تحمل رزمة من الكتب تحت إبطها... ألم تغيرها السنون الماضية؟ أم أن التي يراها ليست سوى هלוسة؟ كلا! إنها حلم! أم أنه قد مات مثل ألفريدو؟ لا يستطيع سلفاتوري تفسير الأمر. يقع فجأةً فريسةً لشعور بالخوف. تسقط نظارته أرضاً... بينما تسير الفتاة بعيداً.

١٠٦ - جينكالدو - شارع - خارجي - نهاري.

في الخامسة والخمسين، ولا يشعر سلفاتوري بالحر والحر وهو يجوب شوارع بلدته الأبي. متجسساً من بعيد على فتاة في الثامنة عشرة من العمر. لا يستطيع أن يفعل شيئاً تجاه ذلك الموضوع. يحدّق بها مذهولاً كمن يكتشف فجأةً أن المعجزات ممكن أن تحدث. أصبح الآن أقرب إليها كم هي رائعة! إنها هي لا شك في ذلك! تماماً! كما كانت. ماعداً اختلافاً في تسريحة الشعر وملابس مختلفة. لم تكن إيلينا تلبس بنطلوناً فضفاضاً. تذهب الفتاة إلى دراجة نارية متوقفة. تزج القفل وتربط كتبها إلى الخلف. يقف سلفاتوري هناك بعيداً يضع خطوات، وبدون أن يتوقف ليفكر، يتحرك مقرباً منها أكثر، باحترام وأدب.

سلفاتوري: سامحني، آنسة... (تستدير لتنظر إليه، بعدم اهتمام، ولكن بصداقة. ينظر إلى عينيها الرائعتي الزرقاء.) أنا أسف، ظننت إنك شخص آخر.

الفتاة (ترفع أكتافها): حسناً.

لقد أدارت محرك دراجتها. ضغطت على دواسة السرعة وانطلقت وشرها يتطاير في الريح

يتابعها سلفاتوري بعينه حتى تختفي حول الزاوية.

١٠٧ - منزل - والدة سلفاتوري - داخلي - بعد الظهر.

صور إيلينا القديمة وهي تهبط من القطار وتشمي بعيداً، موجة



يشعر سلفاتوري، وهو يراقب خواء الصالة، أن باستطاعته سماع الصراخ، والصغير، وأصوات المشاهدين، كما يذكرها. ولكن فقط لبضع دقائق، ثم يعود الصمت. تزحف فأرة على أحد الجدران وتقف أمام كومة من الغبار. يجذب سلفاتوري نحو ذلك الكائن الرمادي. يذهب نحوها بينما تتعدّد هاربة، وينظر عن قرب فيرى شكل نصف رأس أسد مغطى بالغبار. يحركه بقدمه، ثم ينظر نحو غرفة العرض بعيداً نفس حركات الأقدام الخوالي. ولكن رأس الأسد لم يعد هناك، فقط هيكل صورته على الحائط وخيوط العنكبوت التي ملأت فتحات الغرفة، تلك الفتحات المربعة الصغيرة التي طالما سببت له عذاباً طويلاً عندما كان صبياً صغيراً... يتسلق سلفاتوري الآن السلم اللولبي، كل خطوة تطرد غيمة من الغبار.

الغرفة الصغيرة، المليئة بالأدخنة الصفراء، تظهر أمامه مرة ثانية. والأن تبدو وكأنها مغارة كبيرة خالية. آلة العرض لم تعد هناك، ولا الأدوات. من يعلم أين وضعت كخردة؟ الشيء الوحيد الباقي رزمة من قطع الأفلام مازالت معلقة على الحائط. مقدمات أفلام، نهايات الأجزاء الأولى، إلخ... هناك قبل إيلينا للمرة الأولى، وقطع أفلام كهذه لولت وجهيهما بالشحم. الآن جميع هذه القطع محبوسة في ثنيات خيوط العنكبوت. وتبقى المسامير المحملة بآلاف التوصيلات الصفراء حيث كان يقف جهاز إدارة الفيلم. تلك التوصيلات لجميع الأفلام التي عرضت في قصر سينما باراديزو. هناك أيضاً ثلاثة صناديق ملأى بها على الأرض. والشبابيك التي تشرف على الساحة أقفلت بالمرزاليج وزجاجها مكسور.

يسترق سلفاتوري النظر من أحد الشقوق في الشبابيك، فيرى القرية... والتي أصبحت مدينة. عالم مفتعل لم يعد يعرفه.

١٠٨ - مقهى في الساحة - داخلي / خارجي - نهاري.

المقهى الموجود في الساحة تمّ تجهيده كلياً. المحاسب وساتي البار وجهان غير مألوفين.

يحمل سلفاتوري الوصل مع البقشيش.

سلفاتوري: ويسكي مضاعف، من فضلك
أولاد مختلون يجلسون إلى الموائد في الداخل، يتحدثون عن الفتيات، والآخرين يقفون ويلعبون «ألعاب الحرب» بهزّون حولها بفعل ضربات الأنغام الإلكترونية المسيطرة.

نظرة فضولية نحو الكاميرا... ينظر سلفاتوري إليها مرة ثانية، وهي تعرض على حائط غرفته الأبيض. وينظر إلى الصور الأخرى لتلك الأيام الطويلة البعيدة. في اللحظة، هي على الشاطئ، تبسم، سعيدة... ومرة ثانية لا يفهم سلفاتوري، أو أنه لا يريد أن يفهم. ولكن هذه المشاهد كان ممكناً أن تكون قد صوّرت البارحة. لكم تماثيل إلينا هذه الفتاة التي رأها في الشارع. والجرح الذي ظنه قد شفى منذ سنوات، بدأ ينفذ مرة ثانية.

العذاب الذي عاناه من جراء قصة رومنسية انتهت دون أن يدري بئانا الأم انتهت، وللغسرات اللانهائية التي قلبها عقله الصغير، بدأت الآن تنزلق خلال روحه مجدداً، مثل تلك اللقطات التي تنزلق مرة ثانية من آلة العرض الهـ مـ.

عبر شقوق الباب، ترى ماريلا الصور على الحائط وسلفاتوري يهز رأسه إلى الأمام وإلى الخلف ببطء، مثلما كان يفعل كولد بيكي وهو صغير. إنها تظهر نوعاً ما بحزنه، ومرارته. تخضع عينيهما وتسير بعيداً دون أن تتفوه بكلمة، بينما يظل المستطيل المضيء على الحائط فارغاً، خالياً... يبقى سلفاتوري هناك جالساً يحدّق به، وكأنه يرى مشاهد أخرى لم تسجلها الكاميرا في فيلم، فقط في ذاكرته

١٠٨ - المدرسة الثانوية-

شوارع وساحة صغيرة- خارجي- نهراً

طلاب المدرسة الثانوية يخرجون بعد نهاية الدوام المدرسي وجوه شابة سعيدة. دراجة الفتاة النارية يمكن مشاهدتها في المرأة في مشهد خلفي. يلف سلفاتوري عند عجلة السيارة التي أعارها له الفيو. من الواضح أنه قد تبع هذه السيارة النارية من قبل. ينتظر بتشوق كان قد ظن أنه فقدته منذ فترة طويلة. يصمّم على أن يفهم، أن يحصل إلى جوهر الموضوع، الذي يخفيه، وفي نفس الوقت يسيطر عليه بلا أمل. وهما هي قد جاءت. فتحت قفل الدراجة واستعدت للانطلاق. يدير سلفاتوري المحرك ويتبعها على مسافة قريبة فيما هي تنطلق بعيداً.

توجهت الفتاة باتجاه المنطقة السكنية الجديدة في الضواحي.

١٠٩ - منزل والده سلفاتوري- داخلي- نهراً

تُحضّر ماريلا المائدة. لبا وعائلتها يتناولون الطعام عندها في هذا اليوم. يجلس سلفاتوري ثانية يحمل سيجارة مشتعلة، يحرقون جميعهم عبر النافذة باتجاه الشجيرات التي يهزها الريح والبحر الملتف الأمواج.

الريح التي تصفر عبر شقوق النوافذ تضيق نقلاً على السكون، تماماً مثل النظرة المضطربة المرسومة على وجهه. تحملق

ماريا به.

ماريا: بماذا تفكّي يا توتو؟

ينظر سلفاتوري نحو وجه العجوز الجميل وعلى شفثته ابتسامة باهتة. لقد كان باثماً بينهما نوع من القانون الصامت، قانون الصمت، قانون عدم الاعتراف بحزيمة مشتركة. والآن يشعرون هذه القاعدة يجب أن تخرق. يتكلم بهدوء، وكأنه ليكبح ما يحدثه شعوره بالذنب من اضطراب. سلفاتوري: كنت أفكر... أننا لم نتكلم يا أماء... فعندما كنت صغيراً كنت أراك وكأنك قد كبرت قبل أوانك. ربما يكون هذا حقيقة بالنسبة لجميع الأولاد... من يدري؟ (أومات برأسها، ثم جلست أمامه. أخذ يمسد يديها العجوزتين، النحيلتين المعروفتين...)

ولكن الآن فقط أدرك أنك كنت صغيرة وكنت جميلة، وكانت أصامك الحياة كلها. ولكن كيف... (متنهداً)... كيف كان باستطاعتك العيش وحيدة طيلة ذلك الوقت، دون أن يكون هنالك إنسان يهتم بك؟ كان بإمكانك الزواج مرة ثانية. لم لا؟ عنبتك ربما لم أكن لا تفهم الأمر، ولكن بعد ذلك كان باستطاعتي ذلك.

لا تجيب ماريلا، ولكنها غير مستعدة. سلام داخلي يضيء عليها تجبراً حلوأً هادئاً. ثم توافق هي على كسر قانون الصمت.

ماريا: لم يكن لدي أحد. إذا كان هذا ما تظنه.. لم أكن أريد أحداً. ظلت مخلصه دوماً. أولاً لأبيك ثم لك ولليلا. (رافعة أكتافها) هذا هو معني، ولا أستطيع أن أفعل شيئاً تجاهه.

(مبتسمة) وأنت مثلي، أنت صادق جداً ومرتبطة جداً بما تحب.. ولكنني لا أدري إن كان هذا شيئاً حسناً. الاخلاص أحد الاعمال السيئة. إذا كنت مخلصاً، فأنت دائماً وحيداً!

(يغوص سلفاتوري في عمق حقيقة هذه الكلمات، ولا يقول شيئاً. يقطع رنين الهاتف حبل الصمت. صوت يهدّد. لا يتحمّله سلفاتوري. يعرف أنهم يطلبونه في روما، فيقوم بحركة عصبية، يقف وينزع الفيش ويعود الهدوء، وصغير الريح تخضع ماريلا عينيهما.)

إنها غلطتي! كان من الأفضل أن لا أستدعيك...

يجلس سلفاتوري ثانية منحنياً وأكثر قريباً منها يضع سيجارته في صحن السجائر الممتلئ باللاناف. سلفاتوري (يهمس) كلا.. الأمر لا علاقة له بك.

إنه فقط خوفي من العودة الآن، بعد كل هذه السنين. ظننت أنني قوي، إنني قد نسيت أشياء كثيرة. بدلاً من ذلك، أخذ الأمر

يختلف كلياً، كأنني لم أترك يوماً. ومع ذلك، أنظر إلى ليا وأشعر وكأنني لا أعرفها، وأنت، يا أماء... هجرتك، وهربت كالسارق. لم أفكر سوى بنفسي، ولم أعداي تقيير... ماريا! (تقاطعه) وأنا لم أسألك هذا! ليس لديك ما توضحه. كنت أفكر دائماً أن ما قمت به هو الصحيح، وما كان قد كان. دون أن تلف حول الموضوع...

(تبتسم، وتلبس على الألفاظ) تعذبت من شيء واحد. إقفال الباب بالمزلاج قبل الذهاب إلى النوم ليلاً... سلفاتوري: أنت لم تفعلني ذلك أبداً من قبل! تبتسم كفتاة صغيرة على وشك الاعتراف بالعثرات التي تكلمت عنها.

ماريا: كلا، كلا... عندما كنت تعمل في دار العرض، لم أكن أستطيع النوم قبل عودتك إلى المنزل. وعندما تصل أنظاهم بالنوم، ولكنني كنت أسمع كل خطواتك. وبعد أن تنام، أقوم بإغلاق الباب بالمزلاج. ثم بعد أن غادرت كنت في كل مرة أفعل ذلك، وأشعر وكأنني أترك شخصاً ما خارج المنزل، بعيداً... يستمع سلفاتوري لكلام والدته، مندهشاً ومأخوذاً بشاعرية أسلوبها في الكلام. ولكنك كنت محلاً في الذهاب. نجعت في أن تجعل ما تريد... (متشبهة) عندما أطلبك على الهاتف، تجيبني في كل مرة امرأة مختلفة. أنظاهم بأني أعرفهن حتى لا يتعرّضن للإحراج من تعريف أنفسهن. (تبتسم) أنا متأكدة من أنهن يعتربنني امرأة عجوزاً مجنونة. لكنني حتى الآن لم أسمع صوتاً يحك حقاً. كنت سأعرف. ومع ذلك، أريد أن أراك... مستقراً... واقعاً في الحب... (تحدق في عينيها) ولكن حياتك هي هناك. هنا لا توجد سوى الأشياء، انطلق يا توتو، انطلق.

قالت هذا وفي صوتها إشارات خفية. ويدرك سلفاتوري أنها كانت دائماً تعرف كل شيء ولكنه لا يجيبها. يتبادلان النظرات لوقت طويل دون أن يتكلما. إن قاعدته في التزام الصمت عادت لتلبس مرة ثانية، كما في السابق، وإلى الأبد. إن أسلوبها في التمجيز يقول له أن يذهب. أن يأخذ الطائرة ويطير بعيداً...

١١٠ - ساحة صغيرة ومنزل داخلي/خارجي - مساء.

ولكن سلفاتوري لم يأخذ بنصيحة والدته. لم يغادر المكان. شيء ما هناك يمسك به. يقوده لأن يتابع بحثه عن الأشياء. إن دراجة الفتاة النارية مركونة في الباحة خلف بوابة منزل صغير. إنه يتفحصها من داخل سيارة واقفة في زاوية ساحة صغيرة قرب أحد المقاهي. بقي هناك لفترة لا بأس بها، لم يصبه الانتظار بالعصبية، إنه ينتظر هناك بتصميم...

أصبحت شيا بك عديدة، ولكنه لا يرى أحداً وراء الستائر. لا شيء سوى أشباح تمر بين الفينة والأخرى. والأآن يطفأ النور في إحدى النوافذ ويضاء نور السلام. يفتح الباب الأمامي وتخرج الفتاة مصطحبة وإياها رجلاً محترماً يقارب الخمسين من العمر، طويلًا ذا مظهر قوي، يرتدي ملابس أنيقة. إنهما يتحادثان، ولكنه لا يسمع حديثهما بسبب بعد المسافة. يراقبهما سلفاتوري وقد خرجا من البوابة الرئيسية وصعدا إلى سيارة. يبدو أنهما ابنة والدته. تنطلق السيارة بعيداً وترقرقر. ينسكب الضوء من انعكاس أنوار سيارته على وجه ذلك السيد. يتعرف إليه عنذ من علامة الولادة على صدغه...

سلفاتوري (محاطاً بنفسه): بوكيا!

تلمع عيناها ببريق غريب، فيدرك الموقف وما يصاحبه من جنون يدفعه للوصول إلى الأعماق، ويتأكل في داخله فيدرك أن لا مجال للتراجع.

١١١ مفق - ساحة صغيرة - داخلي/خارجي - مساء

يدا سلفاتوري تبحثان في دابل الهاتف. إنه في المقهى، في الجانب الآخر من الباب الزجاجي الذي يقود إلى الساحة الصغيرة. أصابعه تتابع عمود الأسماء. سلفاتوري (يتعمق) لقد كان اسمه الأخير لوميو، فينيسنزو. لقد وضع قطعة معدنية في الفتحة وطلب الرقم وهو ينظر إلى النافذتين المضاعفتين أعلى ذلك البيت، حيث قد يكون سر حياته مخفياً.

يسمع سلفاتوري الرنين الأول، قلبه أصبح في بلعومه... يظهر ظل في إحدى النوافذ. وصوت يجيبه. صوت الهاتف: هالو؟ (إنه صوت امرأة. يغلخ سلفاتوري عينيه، وهو على وشك أن يتكلم، ولكن الكتلة العالقة في بلعومه تخرسه...)

الصوت على التليفون: هالو؟ هالو؟

مازال يتردد، لا يستطيع أن يتفوه بكلمة واحدة، وكأنه قد فقد صوته أو أنه لا يدري ماذا يقول. يضع السماعة، وكذلك يضع الظل الواقف أمام الشباك السماعة أيضاً، ثم يختفي...

لا يدري سلفاتوري ما يفعل، يجلس على أحد المقاعد قرب الهاتف في المقهى الخالي تقريباً. في الجانب البعيد من الغرفة، تشاهد مجموعة من خمسة أشخاص التليفزيون.

الساق: هل تريد شيئاً؟

يعود ويستدير نحو التليفزيون. يشعل سلفاتوري سيجارة. إنه قلق. مرة ثانية يحتاج إلى إقشاذ قرار مهم: هل يعاد طلب الرقم باحثاً عن وجه خلف الظل؟ أم ينسى الموضوع؟ الفتاة، بوكيا، الظل، ويذهب بعيداً؟ نعم، من الأفضل أن يذهب بعيداً.

ينهض ويغادر المكان. تمكن مشاهدته من النافذة وقد انطلق فجأة. على المائدة هناك علبه سجائر وولاعة. لقد نسيهما هناك. والسيجارة المشتعلة مازالت تمتدق في منفضة السجائر. مرت بضع دقائق. خطوات ويد تلتقط الولاة والسجائر. إنه سلفاتوري الذي يضع الآن قطعة معدنية أخرى في الآلة بعد أن أحس برغبة فجائية في القيام بذلك. يظهر الظل مرة ثانية على الشباك. نفس الصوت كما من قبل. الصوت على الهاتف: مرحباً، من الذي يتكلم؟ يجيب سلفاتوري أخيراً وقد أقفل عينيه، هامساً. سلفاتوري: أريد أن أتكلم مع السيدة إيلينا... الصوت على الهاتف: أنا التي أتكلم. من الذي يتكلم، من فضلك؟

يشعر سلفاتوري بخزة رهيبة، ويتابع: سلفاتوري: سلفاتوري. صمت، مليء بالتوتر. ثم يتابع الصوت ضعيفاً وكأنما نزل. الصوت على الهاتف: سلفاتوري... من؟ يسمح بيده بجبهته، وعينه، وكأنما يحاول تهدئة الإضطراب الذي يشعر به في الداخل.

سلفاتوري: دي فيتا. سلفاتوري دي فيتا. هل تتذكرين؟ (وقفة أخرى باردة، ثقيلة. يفتح سلفاتوري عينيه. ينظر إلى النافذة. ظلها ثابت لا يتحرك، وكأنه قطع من روق مقوى.) إيلينا. أنا هنا، في البار، عبر الشارع مواجهاً لبيتك. يتحرك الظل ببطء، تشد يد الستارة إلى جانب الشباك إنها لحظة عاطفية تفتقر للقلب... تظهر هي. وينظران إلى بعضهما من بعيد، بعد ثلاثين عاماً، كل واحد منهما يضع سماعة هاتف على أذنه، هي واقفة في الظلام، ومن خلفها نور مضاء، ومن المستحيل تصور تقاطعهما. صوتها ينطلق بحماس، تحاول ضبط فوراً. الصوت على الهاتف: حتماً، أتذكر...

تبرق عينا سلفاتوري، يحاول إجتراق المسافة والظلام ليحصل على رؤية أوضح، ولكن عبثاً. سلفاتوري: إيلينا. أريد أن أراك... دعينا نلتقي. تترك إيلينا الستارة تسقط وتحول مرة ثانية إلى ظل. تهمس بالكلمات.

صوت على الهاتف: لقد مرَّ زمن طويل. لماذا علينا أن نلتقي؟ ماذا سنستفيد من ذلك؟

سلفاتوري: من فضلك، لا تقولي لا... ولكن صوتها كان ثابتاً، لا يهتز، بالرغم من أنه ينضج بالعاطفة.

الصوت على التليفون: لقد تقدم بي السن يا سلفاتوري، وكذلك أنت. من الأفضل أن لا نلتقي. مع السلامة. ينهي الظل المكالمة، ويختفي. يطلأ النور.

١١٢. مشاهد مختلفة - داخلي/خارجي- مساءً
الريح أقوى الآن، الشوارع والساحة خالية. يجلس سلفاتوري وراء المقود، يقود بلا هدف حول البلدة. لقد أعاد إكتشاف المرأة التي شكلت حياته كلها ولم يجد الشجاعة ليلتقيا موسيقى ساخنة مليئة بالغضب تنطلق من مذياع السيارة فتسيطر على كل شيء.

١١٣. منزل والدة سلفاتوري - داخلي - مساءً
صوت رنين الهاتف يغرق صوت التليفزيون والريح التي تصفر في الخارج. في الغرفة نصف المظلمة تلتقط ماريا السماعه... ماريا. هالو؟

لا أحد جيب، ولكنها تشعر بوجود شخص ما ينهي الاتصال. تضطرب ماريا. من الذي يمكن أن يكون في مثل هذه الساعة. وأين توتو؟

١١٤. واجهة بحيرية ورصيف ممتد في البحر- خارجي/داخلي- سيارة- مساءً

يقف سلفاتوري بلا حراك على الرصيف الممتد في البحر، مواجهاً المياه التي تتلاعب بها العاصفة. يشعر بارتياح لهدير الأمواج التي تبديد أفكاره العريضة، فتجعلها غير واضحة، ولكنها لا تمحو نظرة العذاب في عينيه. نور يشع ويقترّب من وراء ظهره. يستدير سلفاتوري فتعميه أضواء سيارة توقفت عند أول الرصيف. تعبر الأمواج المتناذرة المشهد ضبابية تخفف من وهج مصابيح السيارة المضادة. والأن تتحرك الأضواء باتجاهه، فيتقدم سلفاتوري بخطوات ثابتة إلى الأمام... أصبحا الآن متقاربين. لقد توقفت السيارة تقرباً. ولكن من المستحيل معرفة الشخص الجالس وراء المقود والذي انحنى الآن ليفتح الباب الآخر. يسمع بالكاد ذلك الصوت الذي يتعالى فوق صوت البحر الغاضب. إنه صوت إيلينا! إيلينا سلفاتوري!

يقترّب سلفاتوري، مليئاً بالدعوة، يدخل إلى السيارة ويغلق الباب. تطفأ أنوار السيارة التي تظل معلقة بين البحر المترامي والميناء بقواربه المهتزة. داخل السيارة، لا تسمع أية كلمة. ظال قائم لشخصين يحذقان في بعضهما البعض، بشكل غير مفهوم. وكأنما الليل يحاول تأخير هذا اللقاء أكثر فأكثر إنعكاس لوهج موجة تلو فوق رفيقاتها، يضيء وجهيهما. كانت إيلينا على حق، لم تعد هذه وجوه شباب لم يبلغا

هل أنت سعيدة؟

إيلينا: إذا ما أخذت كل شيء بعين الاعتبار، نعم، حتى لو لم يكن ذلك الذي كنت أحلم به في الماضي...

مرة ثانية يقدد سلفاتوري انضباطه، مرة ثانية وكأنما مفتاح بحثه الدائري قابل قفلاً مريعاً. تتابع هي الكلام.

إيلينا: زوجي... تعرقه.

سلفاتوري طبعاً... طبعاً... بوكيا. (بابتسامة مريرة) ماذا بفعل

الآن؟

إيلينا: سياسة. إنه ممثل المنطقة. لقد تقابلنا في الجامعة في بيزا.

ثم غريزيا ويصوت خجول، يسأل سلفاتوري السؤال الذي لم يكن ليأسله بعد دقيقة من الآن.

سلفاتوري: و... ما الذي حصل حتى أنك لم تتزوجي ذلك الشاب من توسكاني؟

زيد الأمواج الأبيض يرتفع فوق حائط الرصيف متكسراً عند شهابيك السيارة. ظل المياه المتلاعبة يضغط على الحزن المرسوم على وجهيهما. تخفي إيلينا خجلها بابتسامة باهتة ولكنها متعالية.

إيلينا: لم أكن أريد ذلك... كان عليّ أن أخوض معركة بأسناني وأظافري. ولكن في النهاية انتصرت...

(لم يعد سلفاتوري قادراً على الابتسام. شعر أن الفواء ينمو وينتفخ في داخله. برق ورعد يلاشيان زئير الريح والبحر، ولكنهما لا تمطر. والآن بهتت إبتسامتها كلية). في ذلك الوقت... كنت أنتظر...

ليس هنالك أي استياء في كلماتها. لقد قالتها بمحبة، بسكينة

إنسان تعذب كثيراً ثم وجد طريقة مقنعة لتفادي العذاب ثانية.

بالنسبة لسلفاتوري فقد بدا وكأن إحدى هذه الصواعق قد اخترقت قلبه. ينحني إلى الأمام محدقاً في عينيها المتلألئتين.

سلفاتوري: ولكنني لم أنسك أبداً يا إيلينا!

إيلينا: (هامسة) ولا أنا أيضاً مع أنك إختفيت...

(ترنح سلفاتوري، وشعر وكأنه غاص في الفراغ. شعر أن ما قالته فظيخ، غريب، ربتت إيلينا على شعره، وكأنما لتحضن قلبه للفرق،

العشرين من أعمارهم، ولكن أشخاصاً تقدم بهم السن يحاولون دراسة بعضهم البعض، بحثاً عن الحقيقة. صغبر الرياح وتصادم الأمواج يعلوان أكثر فأكثر. ولكن إيلينا وسلفاتوري لا يتحركان ولا ينطلقان، بل يجلسان ملتصقين في مقاعدهما. وقد سرهما التحديق اللانهائي الذي يلفقهما كان هو المبادر إلى كسر جدار الصمت، بصوت منخفض.

سلفاتوري: كيف عرفت أنني سأكون هنا؟

إيلينا: لا أدري كم سنة مرت، ولكن هنالك أشياء عنك مازلت أذكرها. لم تكن كثيرة، أماكن كان يمكن أن تذهب إليها بحث فيها...

ويضيء سلفاتوري نور المرأة الموجهة إلى الخلف وأخيراً يمكنهما الآن أن يريا بصورة أفضل من ذي قبل. ينظران إلى بعضهما البعض بصعوبة، يحاولان صنع مقارنات لا يد منها مع وجهيهما عندما كانا في ريعان الشباب. ينظر سلفاتوري متحمساً شعرها الرمادي، وعينيها الزرقاوين وقد أحاطت بهما اللغنيات، والشامة التي كانت على شفتيهما وأمحت تقريباً. سلفاتوري، مازلت جميلة.

إيلينا: لا تكن سخيها... أصبحت متقدمة في السن.

(تنظر إلى أسفل مضطربة من طريقة تحديق في عينيها، فتتكم وكأنها تتمتع الكلمات). لا تنظر إليّ هكذا، أرجوك. (ثم تطفئ النور. ولكن الآن أصبح الظلام أخف، والأشياء تمكن مشاهدتها). لماذا عدت إلى هنا.

سلفاتوري: لقد مات ألفريد. هل تذكرينه؟

إيلينا: طبعاً أذكره. أنا أسفة. لقد كنت مغرماً به بشدة. دقيقة صمت. من الصعب أن يجد ما يقوله.

سلفاتوري: لقد رأيت ابنته. إنها جميلة... من يدري كم سلفاتوري سيقوم بملاحقتها...

إيلينا (بهتمة) واحد أو اثنان. ولكن ليس هنالك عدد كبير من السلفاتوريين. (يهتسم سلفاتوري أيضاً ولكن ابتسامته مبهمه وكأنما ما قالته قد أفقده قدرته على ضبط نفسه).

وعندي ابن أيضاً.. إنه الأكبر. وأنت، هل لديك أولاد؟

سلفاتوري: كلا. أنا لم أنزج. (تجلس إيلينا هناك بصمت. غطاء من الحزن يغشى عينيها. وكذلك سلفاتوري...)



ووجهت له إبتسامة عذبة.)

ولكن ما الفائدة من الكلام عن هذا الموضوع؟ إننا نجازف بأن نتحول إلى مسأويين، تافهين. (وتحاول تغيير الموضوع.)

هل مازلت تسكن في روما؟

ولكن سلفاتورى يتجاهل السؤال. إنه لا يريد تغيير الموضوع بشيء وكأن كل شيء في داخله تحول إلى فتات، المناقشات والأعداء التي أعطاهما لنفسه كي يتقبل نهاية علاقتهما الرومانسية، وبدلاً من ذلك فقد انقلبت الأمور رأساً على عقب. ودون أن يدرك، صرخ يائساً، محدقاً فيها بوحشيته هازأ كتنهيا

سلفاتورى. ماذا تعنين، كنت تنتظريني؟ ماذا تقولين؟

(يضبط نفسه فوراً، ويتابع، متنفساً بقل.)

آخر مرة رأينا بعضنا، كنا على موعد أن نلتقي عند سينما باراديزو، هل تذكرين؟ ولم تأت. اخفيت دون أن تتريكي أفراً، لاشيء! سأخبرك كم سنة مرت. أكثر من ثلاثين سنة!!!

دموع هادئة تتدفق على وجه إيلينا، وتلمع مع إنعكاسات البرق والأمواج.

إيلينا: لقد حافظت على ذلك الموعد.

(يضحك سلفاتورى من تهامة الأمر ضحكة عصبية تقطع القلب وتذبذب ببطء بينما تتابع هي الحديث) ولكنني تأخرت... (يتواصل تدفق الدموع من عينيها الزرقاوين، ولكنها تروي قصتها بصوت هادئ.)

لقد تشاجرت مع عائلتي. حاولت إقناعهم بأنهم لا يستطيعون التفريق بيننا، ولكن المحاولة كانت بلا جدوى. لقد قرروا ترك صقلية مرة وإلى الأبد. وهذا ما فعلناه. لم أعد أعرف ماذا أفعل أو أقول. وقلت نعم، سأفعل كل ما يريدون، ووعدي والذي في مقابل ذلك أن أراك مرة أخيرة، لأقول لك وداعاً. ولكنني كنت أمل أن نستقل الموقف عندما نلتقي ونأخذ قراراً... فكرت أن نهرب معاً بعيداً

(أمسكت تأوهاتها. جففت دموعها بظهر يدها، وتابعت)

أخذني والذي بسهارته إلى دار العرض. ولكنك لم تكن في غرفة العرض. فقط ألفريدو.

يستمر صوته فوق المشهد كما كان منذ ثلاثين عاماً مضت...

١١٥. سينما باراديزو- غرفة العرض- داخلي- بعد الظهور-

عودة إلى الماضي.

صوت إيلينا (بعيداً عن الشاشة) ولم يكن عندي وقت لأنتظر عودتك..

في أسفل السلم الحلزوني، ينتظر والد إيلينا بعصبية. يوجه صراخه إلى أعلى نحو غرفة العرض

والد إيلينا إيلينا: أسرع!

إيلينا الشابة: حسناً يا أبتي...

في غرفة العرض، ألفريدو يجلس على مقعد خشبي عند آلة العرض. نراه من الخلف، إيلينا الشابة منحنية بجانبه، إنها متحمسة، عيناها حمران متورمتان من الدموع. صوت إيلينا (خارج الشاشة) وهكذا قلت لألفريدو كيفما انتهت الأمور ومهما يكن فأنا سأأسف هذا المساء. وقد طلبت منه أن يخبرك بكل شيء. كان لطيفاً جداً، سمع كلامي بعناية، ثم...

يجيب ألفريدو إيلينا الشابة وهو يربت على شعرها

ألفريدو: اهبطي، اهبطي، (متنهداً)

اسمعي جيداً ما أقول. إذا أردت أن أخبر توتو بما قلته لي، فسوف أفعل. ولكن إذا أردت نصيحتي، انس الموضوع. إنه لمن الأفضل لكما أن لا تريا بعضكما...

(يبدو على إيلينا الشابة علامات الرفض. وتسمع وقد أخذتها المفاجأة.) يا فتاتي العزيزة، الفار دائماً تتحول إلى رماذ! حتى أعرق أنواع الحب ينتهي عاجلاً أم آجلاً. وبعد ذلك تظهر أنواع أخرى من الحب، الكثير منها. توتو لا يستطيع أن يتفهم الأمر الواقع الآن. إذا أخبرته فلن يصدقني.

وربما يكون قادراً على قلتي... ولكن بإمكانك أن تفهمي، عليك أن تفهمي... افعلي ذلك من أجله!

١١٦. الميناء- داخلي- سيارة- مساء

يجلس سلفاتورى هناك بلا حراك، مخطف اللون، وعليه سيماء من تقدم به السن فجأة. كأن العالم برمته قد سقط فوقه. بالنسبة لإيلينا كانت القصة مؤلمة إلا أنها حررتها ممّا كبّلها. أخذت تسمح دموعها الأخيرة.

إيلينا: إنها المرة الأولى التي أتبع لي خلالها أن أروي قصتي لم أذكر هذا لأي مخلوق كان.

سلفاتورى (في حالة دوار) ألفريدو، اللعنة عليه، هل سحرك أنت أيضاً!

إيلينا: قلت له إنني سأخذ نصيحته. ولكن قبل أن أرحل تركت لك تلك الرسالة...

(يوجه سلفاتورى إليها نظرة سريعة، نظرة متسائلة. يستمع لها).

كنت في طريقى إلى السلام... (يتابع صوته على مشهد)

١١٧. سينما باراديزو- غرفة العرض- داخلي- بعد الظهور-

عودة إلى الماضي.

كانت إيلينا قد انتهت من وداع ألفريدو، وهي في طريقها إلى السلام، فتوقفت قليلاً.

صوت إيلينا (خارج الشاشة) ظننت أن ألفريدو لن يراني. ولذلك

لم أكن لأخيل أن هذا كله انتهى بسبب رجل كان لي بمثابة أب مخبول مجنون! (تبتسم ابتسامة باهتة)
إيلينا: لم يكن مخبولاً.. في البداية كنت مضطربة. اعتقدت إنني كرهته. ولكن بعدئذٍ، مع مرور الزمن، أدركت ما قاله.. وكذلك أدركت صمته أيضاً
يهو: سلفاتوري أخيراً هامساً بشيء رهيب. وقد شعر كمن أراح نقلاً كبيراً عن صدره.

سلفاتوري: ولكنني لم أر تلك الرسالة مطلقاً!
(ينظر شذراً، وكأنه يريد تأكيد تفاهة الفكرة.) لا ريب أنني قد غطيتها ببديء، دون أن ألاحظ ذلك، هذا هو التفسير الوحيد...
(ولكن من الغريب أن إيلينا لم تفاجأ.)

إيلينا: هل يغير إيجاد تفسير للموضوع شيئاً؟ هذا ما حصل. ولكن ألفريدو لم يخنك، إنه الوحيد الذي كان يفهمك. سلفاتوري، لو أنت اخترت أن تكون معي لما كان باستطاعتك أبداً أن تصنع أفلامك. وكان هذا سيكون خسارة كبيرة لأن أفلامك رائعة، لقد رأيتها كلها

(تتلاها عيناها سعادة، ثم تبسم، تقريباً بسفريّة). ولكن ما كان عليك أن تذهب وتغير اسمك. كان يجب عليك أن تبقى على اسمك.

ينسكب الدمع على خدي سلفاتوري ويوجه نحوها نظرة اشتياق ورغبة.

تعانقه إيلينا. يقبلان بعضهما برقة فطر القلب، وبالبه زائه لقيتهما الأولى منذ سنوات بعيدة بين قصاصات الأفلام التي كانت تخدش وجهيهما. يمارسان الحب، ملتصقين داخل السيارة كمرافقين قبلات شغقة، عناق، تهنيدات عميقة شعرهما ملبل من شدة التحرق. يداهما متشابكتان، وأصابعهما ملتصقة

ببعضهما البعض. ثم يتحول الجنون إلى سعادة عميقة مضطربة وليدة حب كبير وحزن أكبر... فيما في الخارج، تواصل الرياح والأمواج تلاطمها حول السيارة التي تبدو معلقة في الفضاء الخالي) ١١٩. منزل أرملة ألفريدو داخلي - نهارة.

يدا السيدة أنا تضعان على المائدة مقعداً خشبياً



فقد عدت وتسللت إلى أعلى...
(تعود على أطراف أصابعها دون أن تحدث أي صوت وتتجه نحو آلة لف الفيلم. تأخذ قلماً، تبحث عن قصاصة من الورق، ولكنها لا تجد أيها منها. تقع عيناها على إيصالات الأفلام المعلقة على المسار. تمرق أول وصل، تديره وتخط على ظهره رسالة.)
كتبت لك أين ستجدي. وإنني سأنتظرك.

تعيد تعليق قصاصة الورق على المسار، في مكان مرئي. ترحف خارجة محدقة في ألفريدو الذي لم يلاحظ شيئاً. ١١٨. الميناء الخارجي / داخلي - سيارة - مساء
تنتهي إيلينا من سرد روايتها. تنتهد بعفق.

إيلينا: ولكنك مع ذلك اختفيت في عيني سلفاتوري نظرة أشباح إنه يبحث في ذاكرته عن شيء لا يستطيع العثور عليه، ثم يرى يده فجأة قبل ثلاثين... وكأنما في حلم... تقوم بحركتها الروتينية لتعليق وصل على المسار، فوق الإيصالات الأخرى، بحركة ميكانيكية، ودون أن ينظر. يلفق عينيه وكأنه يخاف الحقيقة. كلماتها الأخيرة جرحت مشاعره. هز رأسه، ثم ويصوت خافت.

سلفاتوري: أه، كم يبحث عنه، يا إيلينا! لن تعرفي... كتبت، واتصلت بالهاتف ولا شيء. لم يجيني أحد بقاتاً. ولكنني بقيت أحلم بك لسنوات! لذلك رحلت بعيداً... ولم أرجع إلى هنا. (ينطلق بشجونه مسترسلاً، ويذوب في دموع هادئة تكاد تكون صبيانية. نهلت إيلينا من ردة فعله. وأخذت تلاطفه، بحب جامح، يتعانقان، ويظلان كذلك. وجهها مدفون في كتفيه، وهو منح عليها وعيناها ملأى بالدموع.) حتى وبعد مرور السنين، وفي جميع النساء اللواتي عرفتهن كنت أبحث عنك.

حققت النجاح فعلاً، ولكن شيئاً ما كان مفقوداً.
(تتأثر. بعمق، تواصل مغازلته بلطف حتى يهدأ نوافذ السيارة مغطاة بالبهار. لقد اختفى البحر، الميناء، الأمواج، كلها اختفت. لم يبق سوى صوت العاصفة. يأخذ سلفاتوري وجهها بين يديه يحدقان في بعضهما البعض وقد تلامس وجهاهما. أخذ يتمتم):

وعلبة صفيح صدنة.

أنا: هذه هي الأشياء التي تركها لك...

يجلس سلفاتوري بجانب المائدة. لقد أنهى من تناول فنجان القهوة الذي أعدته له السيدة آنا. يمسك المقعد، يتعرف عليه فوراً. إنه ذلك المقعد الذي صنعه ألفريدو خصيصاً له عندما كان صبياً صغيراً لكي يتمكن من التسلق إلى أعلى ووضع بكرات الأفلام في آلة العرض.

أنا: عندما عرضت أفلامك في التلفزيون، كان سعيداً. كان يجلس هناك وينسى كل أوجاعه. كان يحفظ الحوار في كل منها عن ظهر قلب. وكنت أنا أقوم بوصف ما يجري من أحداث. وعندما كانت الصحف تكتب عنه، كان علي أن أقرأها له مرتين أو ثلاثاً...

يتفحص سلفاتوري العلبة المعدنية، متسائلاً ماذا يمكن أن تكون؟ يفتحها. يجد بداخلها شريط فيلم، ملفوفاً بكيس بلاستيكي، ومحمولاً بشكل جيد. هذه الأغراض، والأموال التي قائلتها تصيبه بوخزة في قلبه. ولكنه يشعر بخيبة أمل، وكأنه كان يتوقع أن يجد شيئاً آخر.

سلفاتوري: هل فكر يوماً في لقائي؟

أنا: كلا، بالتأكيد مرة قالت والدتك أنه لو أراد، فإنك ستحضر حقماً. غضب وقال: «كلا، يجب ألا يحضر توتو إلى جبانته، أبدأ! لم يقل ذلك لأنه إنسان حقير. لقد كان إنساناً محترماً. من يدري ما الذي كان يجري في خاطره؟ عند اقتراب النهاية كان يقول أشياء غريبة كهذه. وقيل أن يطبق عينيه بلحظة طلب من والدتك أن لا تخبرك.

١٢٠ سينما بارابيزو- غرفة العرض- داخلي- نهاراً.

سحابة من القصاصات المصفر، تتناثر في الهواء. وفيما هي تتساقط ببطء إلى الأرض ترتفع قبضة أخرى ملأى بها. سلفاتوري يقف في غرفة العرض، يبحث في الإيصالات الصفراء التي لا تعد والتي تراكمت في صناديق. أخذ يفحصها واحدة واحدة، ثم يرميها في الهواء. بحث غير مجتهد، بمثابة تدمير لمرور الزمن. يتابع بحثه بتصميم أكبر، ويرمي كوماً من الإيصالات في الهواء، يسترق النظر إلى بعض التولريخ وعناوين الأفلام، يحاول إكتشاف التولريخ القديمة في الأسفل. يتحرك بسرعة ويده تفوس إلى الأعماق لتعود قترمي في الهواء كميات من الأوراق والغبار. ولكن بلا جدوى... يتوقف وقد تقطعت أنفاسه. أخذت عيناه تتجهان نحو مسامير الحائط الملتصق بها إيصالات أخرى. ينهض ويذهب فينظر فيها ويقلبها بإبهامه بسرعة، وغضب...

ينزع رزمة ثم اثنتين وثلاثاً. يقتلعها أوراًفاً ومسامير. عندئذ

فقط يلاحظ أن في أسفل هذه الرزمة من الورق الأصفر، هناك رزم أوراق أخرى، أقدم كثيراً، يكاد لونها يكون بنياً. تركز عيناه النظر على تلك التي تعفت. ينحني فوقها، يمسكها ويمر عبرها واحدة تلو الأخرى بلطف كي لا تتشني بين أصابعه... ثم، وفجأة، يجد بعض عناوين أفلام تذكرها منذ ذلك الزمن. وفجأة ترسم على وجهه نظرة ذهول وفي يده وصل مقلوب على ظهره. إنه ذلك الوصل، والرسالة التي كتبت عليه مازالت مرتبة. يأخذ في قراءتها.

صوت سلفاتوري (خارج الشاشة)

«سلفاتوري، سامحني. سوف أفسر لك ما حدث فيما بعد. إنه لأمر طيبي ألا أجدك هنا. لسوء الحظ، هذا المساء، سأغادر أنا والدتي إلى توسكاني. سوف ننتقل إلى هناك. ولكنك أنت الوحيد الذي أحبه، ولن أكون مع أي رجل آخر، أعذك بذلك. هاك عنوان إحدى صديقاتي التي يمكنك أن ترسل لي رسائل بواسطتها. لا تهجرني. حب وقبلات، إيلينا.» ينزع قصاصة الورق، وقد أظلمت عيناه الواسعتان بفعل الندم.

١٢١. ملهى- في الساحة وفي منزل إيلينا- داخلي/ خارجي- نهاراً.

تقف إيلينا قرب النافذة مطلة على الساحة الصغيرة، تستمع إلى الهاتف حيث صوت سلفاتوري. تستطيع رؤيته عبر الستارة الشفافة يتكلم عبر الهاتف في المقهى أسفل المنزل. إيلينا: متى ستدق؟

يفتح سلفاتوري عينيه، ويرمي سيجارته بعيداً.

سلفاتوري: اليوم بعد الظهر. إيلينا، في المستقبل ربما نستطيع...

تقاطعها إيلينا، وتتكلم بتعومة، ورقة.

إيلينا: كلا، يا سلفاتوري... ليس هناك أي مستقبل. هناك فقط الماضي. حتى لقائنا ليلة البارحة لم يكن إلا حلماً جميلاً. (متوسمة) لم تفعل ذلك عندما كنا شابين يافعين: هل تذكر؟ (في المقهى أسفل المنزل يهز سلفاتوري رأسه ببطء، يائساً). والآن بعد أن حدث ما حدث، لا أعتقد أننا كنا سنحصل على نهاية أفضل من تلك. (إن هذا هو الدواع. يحدق سلفاتوري مرة أخيرة نحو ذلك الشباك).

سلفاتوري: لن أوافقك أبداً، أبداً، يا إيلينا.

١٢٢. سينما بارابيزو- خارجي- نهاراً.

الساحة خاوية على غير العادة. ليس هناك أحد، وليس هناك أي سيارات أو دراجات نارية تقف في وسطها. المحلات مغلقة، ويخيم سكون غير حقيقي. المنازل على جانبي مبنى السينما في الشارع مغطاة بقطع كبيرة من القماش. الآن فقط تكشف

الكاميرا عن بعد مجموعة من المشاهدين الفضوليين ينتظرون أمام دار العرض، على مسافة أمّنة. يمنعمهم رجال الإطفاء والبوليس من التقدم سيكافيكو العجوز واقف بين المجموعة. سلفاتوري أيضاً هناك. حدّق في واجهة صالة العرض القديمة...

١٢٣. سينما باراديزو- داخلي- نهراً

داخل الصالة خالٍ تماماً... وشجاعة ضوء عمي البصر...

١٢٤. المساحة وسينما باراديزو- خارجي- نهراً

.. زئير يصم الأذان ينفجر الفضاء، تصاحبه موجة من الدهشة بين الجموع. وفجأة تنهار سينما باراديزو، تنطوي إلى الدخان وتختفي إلى الأبد في غيمة عملاقة من الدخان الأبيض الذي يرتفع نحو الهواء، وتحمله الريح باتجاه الجموع...

١٢٥. منزل إيلينا- داخلي- نهراً

يسمع صدى الانفجار في منزل إيلينا أيضاً. إنها لوحدها. الصوت القوي يصيبها بالكأبة، وكأنما شيئاً قد انفجر داخلها. (قطع من وجهها إلى...)

وجه سلفاتوري جامد، لا يتحرك وعينه مسمرتان على ذلك الدمار المتساقط، على ذلك الفصل في حياته، محوً لإياه إلى دخان وغبار. سيكافيكو تغلفه السحابة البيضاء يقف باكياً في سكون.

تتراكض الجردان بسرعة مذعورة من داخل الغراب، وتنفّر بعصبية نحو الساحة. وتصرخ مجموعة من الشباب فرحة جذلي. بين هؤلاء ابنة إيلينا المبتسمة... رآها سلفاتوري وهي تهز من أصدقائها مشيرة إلى بعض الصبيان الذين يلاحقون الجردان عبر الساحة وهم يصرخون ويضحكون، هذا فيما يمر بين الجموع شحاذ عجوز أبيض الشعر، قدز ورت للهاب. ينظر بعينين فارغتين إلى البعيد وهو يتمتم بوضع كلمات بصوت منخفض

أبله القرية: الساحة ملكي، الساحة ملكي، الساحة ملكي...

يتعرف سلفاتوري إليه، إنه أبله القرية، ذلك الذي كان يغلّق الساحة ليلاً. يلاحظ أنه يغادر المكان وهو يهذي، دون أن يلاحظ وجوده أحد.

تنثقل المجموعة الآن نحو المساحة الضخمة الخالية حيث كانت تقف صالة العرض. تفرق أصوات التمنعات في صوت زئير طائرة يفقد السمع.

من بقايا ركام دار السينما يتلاشى الضوء إلى:

١٢٧. روما- غرفة مشاركة في الاستوديو- داخلي- نهراً

يدا سلفاتوري وهو يعطي عامل العرض العلية المعدنية الصندة التي تركها له أنفريدو.

سلفاتوري: رجاء افحص التوصيلات، ويمجرد أن تجهز يمكنك أن تبدأ.

عامل العرض: حسناً. تهااننا على فيلمك. إنه رائع.

سلفاتوري: شكراً

يأتي أحد زملاء سلفاتوري ويقف خلفه.

سلفاتوري: حسناً.

الزميل: سيفتتح المروّع الفيلم قبل الموعد المؤتمر الصحفي بعد الظهر. الممثلون أيضاً سيكوتون هناك، والمنتج، كل واحد منهم تقريباً

يتجه إليهم أحد المساعدين.

المساعد: لقد صدر الآن رسمياً إعلان فوزك بالجائزة، وقد استلمنا جلاً من البرقيات. أأنت سعيد؟

سلفاتوري: هذا أمر جيد. سنتكلم عنه فيما بعد. يتجه سلفاتوري نحو قاعة العرض الصغيرة.

سلفاتوري وحده في صالة العرض الصغيرة. تطفأ الأنوار، ينطلق حبل الشعاع من الحفرة المربعة في غرفة العرض وتضاء الشاشة. أرقام الفيلم تظهر أولاً ثم تليها اللقطات الأولى

شعور مفاجئ بالدهشة والفرح يجري في داخله، يصعقه، ويسره. إنها أجمل لقطات فيلم رآه في حياته...

إنه يتألف من كل القبلات التي قطعها أنفريدو وخباها له عندما كان صبياً صغيراً. لقد أنصفت مع بعضها، واحدة بعد الأخرى، دونما ترتيب، وبعضها كان مقلوباً. ومع ذلك يبدو الفيلم عملية مونتاج من الدرجة الأولى.

سلسلة سريعة من القبلات الشغفة بين الممثلين والممثلات، أسماء مشهورة وأسماء غير معروفة في تاريخ السينما. جريتا جاريو. جاري كوبر، إيلدا فالي، رودولف فالنتينو، إنجريد بيرجمان، كلارك جيبيل، أنا مانياني، همفري بوجارت، مارلين ديتريش، أميديو نازاري، لويزا فريدا، فيتوريو دوسيك، ريتا هيوارث، تايرون باور، دوريس دورانت، ماسيمو جيريوني، مارتا أبا، فريد أستير وجنجر روجرز، آسيا نوريس...

فصل كامل من فصول السينما جمع في لقطات قليلة، وبضع ثوان. مسيرة غريبة، مؤثرة، محزنة.

تأثر سلفاتوري كثيراً وإنهمرت دموعه. إنها أعمق تعبير عن الحب الذي رآه في حياته. يضحك والدموع تلتمع في عينيه وعلى الشاشة في الأعلى قبله أخرى. آخر قبله تشير إلى النهاية السعيدة لفيلم ما، والكلمات القديمة تظهر مشيرة إلى «النهاية»



من أعمال الفنان ايوب ملنج - عُمان

مزارات

«بعضي الزمن، كل قصيدة تستحيل مرثية»

(خ. ل. بورخيس)

بسام حجار*

من جوف الأرض،
ولا عن المناجم التي كانت تُسمى،
في حياة أخرى،
مملكة الكد وأهراء الشقاء
لم يبق أحد
لا أحد هنا سوى أنت
ملاذ الهاجرين بيوتهم إلى الأبد،
لا أحد هنا،
وملاذك أنت مثل هذا الأرق الطويل
لا أحد هنا يحب الحجر
أو يأنس إلى برودته
وصمته
حتى المناامات المرعية لم تبق للحجر معنى
حتى الشجرة العاقرة
لم تشر يوماً حصاة
(ليس الوعر أرضاً خلاء بل أبصاراً موحشة، أو
لعله الدرب الذي لا يسلكه عابرون فقط
لكي تؤنسك نفسك وتهدي بك إليها كأنك
العلامة، كأنك رسم شعاب لوهم يقطن بقاع
الوهم، وإذ يهتدي إليك مطارِد الأثر والرحالة
والفضال والظاسم والمنهوك، يضعك لغزاً في
كتابه لكي يفسر المفسرون سرّك الخالي من

إني لا شيء
وحديني عابر،
مثلي،
بين عابرين،
لذلك
أتحدّث عنك
إني أتحدّث عنك
لا عن ظلك الجالس -
وحيداً -
تحت سكون الشجرة
عند المفترق
حيث أعمدة تلغراف قديمة منزوعة الأسلاك،
وعابرون يمزّون بسهوك
ولا يلتفتون
إني أتحدّث عنك
لا عن خيالك المائل أمام عيني أو منامي
أتحدّث عنك
لا عن المصباح الذي يرفع الظل إلى مصاف
الساحرات
اللواتي كنّ
ظلالاً مأكرة
ولا عن الأعراق التي استخرجتها الأيدي
الحاذقة

* شاعر من لبنان

المَكْرِ المغطى بالفضول)

إِنِّي أَتَحَدَّثُ عَنْكَ،

بفصاحةِ التَّوَهُّمِ،

أَنْتَ

وحْدَكَ الحَقِيقِي،

صامتٌ وباردٌ ومزهوٌ بصمتِكَ وبرْدِكَ،

أَنْتَ

وحْدَكَ الحَقِيقِي

وإذا أَعَيْتَنَا الحِيلَةَ في أمرِ موتانا

جئنا بتقوانا إِلَيْكَ

ورِعَيْنِ، مُطْرَقَيْنِ،

مضمومي الأيدي،

متوسلين

أن تكون ملاذاً لذكرياتنا

وحسراتنا

وخشيتنا من كونك الملاذ الأخير

(نسيرُ قُدُماً إِلَيْكَ باحثين عن العلامة التي بك

صارت نُصْباً، نضع باقاتٍ وتذكاراتٍ وصوراً،

ونضيف حجراً إلى الحجر وحصاةً إلى الحصاة،

ونترك خبزاً وماءً، ونعود فرحين من حيث أتينا

لا نحمل لك وللموتِ ضغينةً)

إِنِّي أَتَحَدَّثُ عَنْكَ

- كما يتحدّث أحياء عن أحياءٍ مثلهم -

وأتحَدَّثُ عن جوفِكَ

الذي هو نارٌ خامدة،

نارٌ باردة،

عن ملمسِكَ الحشين الذي يشبه الضغائن

الدفينة،

لملمسِكَ المخادع

الذي يسري خلدراً في الجسم

إِنِّي أَتَحَدَّثُ عَنْكَ

أَنْتَ الحَقِيقِي

عن كتابك الغامض كالمناهر

(قِيلَ عن مَطْهَرٍ لم يذكره الله في كتابهِ، عن شعوبٍ

من الموتى هم غنّاءُ العبورِ من الضفةِ إلى الضفةِ، وقيل

إن ذكرهم جاء مقتضياً في كتاب هو كتابك، عن

كتابك الذي لا يُحصى المحفوظُ أجزاءً لا تحصى على

أرففٍ متناعيةٍ في مكتبةٍ متناعيةٍ مؤلفةٍ من حجراتٍ

لا تحصى، عن كتابك الذي اشتملَ على شعوبٍ من

الأسماء، على شعوبٍ من السكرات التي لا أحد

يعرف يقيناً، إلا الأبناء والزوجات، إذا كانت هنا

حقاً، ومتى غادرت أو إلى أين غادرت، أسماء، هي

أسماء غائبين، دَوَّت فيهِ، بحسب الترتيب الأبجدي،

سيرهم مقتضبةً نقلها الرواةُ عن «موسوعة الموتى» ١،

كتابك المتوالد في مجلّداتٍ صارت بيوتاً للعنكبوت

التي صارت بيوتاً للغبار، سلسلة غليظة كسلاسل

المساجين الغليظة تخترق أطرافها السفلية، وتشدُّ

وثاقها إلى حلقةٍ مثبتةٍ في الجدار، وللزائر أن يقلّب

صفحاتها بين هامش الضوء وهامش العتمة والأ

استحالت صفحاتها غباراً، عن كتابك الذي احتوى

سيرةً أبى، وسيرتي وسرّ آخرين، مثلي، لم تكن لهم

سيرٌ لكي تُكتب، عن كتابك الذي لا يُشبه الكتب

ورآه المُفسّر في المنام، ورآه المُفسّر في اليقظة، ورأى

فيما رآه أنه كتاب لم يُكتب)

إِنِّي أَتَحَدَّثُ عَنْكَ،

لا عن الشواهد والجدران والبيوت والنزارات

والصروح

عن الحكمة الموروثة عن سلاتك الحجرية

أَتَحَدَّثُ عَنْكَ

عن المائور على قوسِ بابِكَ:

هنا

جانبُ الظلِّ رَحْبٌ وأبوابُه واسعةٌ والقاصدون
كثُرُ

وما من طريقٍ إليه

كمنزلٍ ريفيٍّ وسطَ المروج

لا دربٌ يهتدي إلى بابهِ الضيقِ

المتوحدِ فوقِ العتبة

لا أنا ولا أنتُ ولا البَصيرُ في منامه

نادري ما الخيالاتُ المترائبةُ عند مفترقٍ قريبٍ

بعيدٍ

عالمٍ على صفحةِ السرابِ الذي ترفعه العيونُ

الترقية

المتعبة

المتوهمة:

شخصٌ نابذةٌ في الوعرِ كمتخلوقاتِ التوهمِ،

- ليست من الأنسِ وليست من الجن -

كأشجارٍ سرورٍ مُستنفذٍ هواها

كأعمدةٍ يُلغرافُ صامتة،

كأناسٍ ليسوا مثلنا،

نحن أرواحُ البيوتِ المطمئنة،

كأناسٍ

ليسوا مثلكم، أنتم

روادُ السُّبُلِ الزائلة،

بل كمثلِ المقيمين عند المفترقِ،

جنبَ الطريقِ،

أهلُ المزاراتِ التي لا يأتِيها إلا غرباءُ

حاملين باقاتٍ وزاداً،

وشموعاً توقدُ مرّةً وحيدةً لكي تأخذ الريحُ،

إذا هبَّت ريحُ،

شعلتها،

وتبقى، هناك، شموعٌ كأعوادِ البلورِ

المطفأة

سكينةٌ مُطبقةٌ يرحبها زعيقُ السياراتِ المسرعةِ

إلى حطامها

إله ...

ساذجٌ

ساذجٌ وفتيٌّ وميت

ساذجٌ - وفتيٌّ

لأنه ميت -

جَعَلَتْ له الأيدي الغريبةُ مزاراً عند المفترقِ،

كومة أحجارٍ رُفِعتْ، مُرتَجَلَةٌ،

بجانبِ الطريقِ،

مطوّقةٌ بباقاتٍ وعباراتٍ حُطَّت على لوحٍ

مُرتَجَلٍ،

وصورة -

ما كان لبعضِ الوقتِ صورة -

في إطارٍ مُرتَجَلٍ

لا أحدَ هنا،

وهنا

لا تُسمّى القبور -

ولو مأهولةٌ بالموتى -

تلك التي يخلفها المسافرون -

قبوراً

بل علامات

لمسافرين سوف يمرون بها

من بعدهم

ويتركون بجوارها قربة ماء وأطعمة وأغطية
وأثار أقدام،

هنا

لا تُسمى الموابك إليها جنازات بل
أسفاراً،

لا تُسمى القبور إلى جانب الطريق
- ولو غير آهلة -

قبوراً

بل مزارات

(كان يمر بها الغريب، عابر السبيل، ويترك
بقربها منديلاً، أو شالاً، أو عقب سيكارة، أو
حصاة ينتقيها للذكرى، ويرمي بها فوق كومة
الحصاء والأحجار لا ليخلف أثراً بل ليمحو
أثراً فلا المزار علامة ولا الحصاة ولا الغريب)

بيوت مُرتجلة في العراء

لم تكتمل بعد

ولم يقطنها بعد

أحد

لكنها، منذ البدء، مأهولة بشخص الذكريات

(كان لا يكون جدارٌ ومع ذلك، وبرغم بذلك،
يُفتح فيه بابٌ. كان لا يكون أبٌ وأمٌ وأبناء ومع
ذلك، وبرغم ذلك، تكون أسرة ومزهريات
وكتب ومائدة. كان لا تكون حجرة المعيشة ومع
ذلك، وبرغم ذلك، تكون كتب وإسكاملة ولبة
وتلفزيون وأدراج لأوراق الرسائل ودفاتر
اليوميّات وأرقام الهواتف والعناوين البريدية
وحساب البقال وفاتورة الكهرباء وعلبة الأسبرين
والأقلام الحبر والرصاص وإخراج القيد العائلي
وجواز السفر القديم وعلبة الملابس والساعة القديمة

وفردة القربتين المتبقية بانتظار العثور على
الأخرى، ومفكرة الجيب، ومفاتيح كثيرة مبعثرة
أو مضمومة في علاقة ولا أحد يذكر الآن إذا
كانت لأبواب، وأين هي هذه الأبواب...)

ولا تُسمى أضرحة فلا من يرقد فيها
مجرد علامات يلتفت إليها العابر بسيارته مُسرِعاً
أو المار بها سائراً على القدمين،
سahياً،

لا أشجار باسقة شاكية تحيط بها أو تظلّلها،

لا شواهد

لا أسماء

لا أسوار

لا شارات

لا دروب

أنصاب عبور خاطف

إذا تمرّ بها مبتعداً

تنضاءً وريداً قبل أن يحجبها المفترق عن عينيك

قبل أن يحجبك عنها،

المفترق

أنت لا شيء

وحدثك عابرٌ، مثلك،

بين عابرين

لذلك

أحدثت عني،

أنا،

العابر قليلاً

في ظنك

١ لدانيلو كينش (١٩٣٥-١٩٨٩)



من لوحة للفنان موسى عمر - عُمان

عزيز الحاكم*

اسم على شفير النسيان
صولجان لا يحمل له سواي
يوم تنسل مني عاهة
أو يهجو صوابي
أمير الضلالات الشيماء

في حانة مهجورة
هي خاذلة الحمقى
وعشاقه الأبهات السادية
يا ويحها
هذي المنارات لا تذكر شاعرها

وتضيء ما لا يضاء
من عتبات الحنين
تضحك من سارٍ
أتلف ممشاه المسبوك
بصهبر التقوى
وتلقف مسعاه

قرم من عشيرة العميان
به

سيشاء للفضيلة أن
تنشر قميصها

فوق قبور الدهاة
كُماً بكم

فيرسو هديل الجوارى

* شاعر من المغرب

بباب النوايا
حينما يشدو البحر
ويكي طائر حيران
بين قارتين...

لاكن إذن
آخر ملاح يرتب موجه
في مرقد الريح
وله بعدئذ

أن ينحت الكون على جبين التيه
أن يصطلك بظله
مثلما يفنى وطن أعمه
وتغيب في رفة عين
نجمة الأذكىاء...

يا له هذا الترياق العتيق
كم يطفئ من حريق
لائذا بالكتمان
يتبرج ويسيح

كنّور براني
أعرف مالكة هواه
وأمنية سره
ولا أشتكي...
أنا ظل العاشق
في سبوت أبو لينير
لن تبعر قامتني
شهقة ((هيرا))
ولا سهيل التوس
في رصيف الاحتيال
لي خرافة بيضاء
أهتدي بسيرها
في مفتدى السر حتى
آخر جرعة من غدیر الندامة...
يا أنت
يا عنوان دائي
في مستراح النوازل
أقيم لي
في سماء هذي الكلمات
بدرأ خجولا
يستضيف الجنيات الشقيقات
ومن أحلامهن الفيحاء
يتنقي لمنفاي المرجأ
عذراء ثلجاء
من سهوب النيبال
استودع فتنتها
توأمين راقصتين
وسبع دهور دانيات
ولا أرتوي

من طقوسها المائسة...
ها هنا
قد نكهت روح بوذا
وهنا
شجر لا ينام في صحو القانتين
ومياه رشفتها عيون الهايكو
بها أتوضأ من سهادي المستحيل
وبها ألهو
عن ضجيج البكم
وصمت الأساقفة الماجنين...
لا من يرتضي بهدير أيامي
ساعة
ولا من يختلي
بمخيشة أمسي باحة
ولا هذا العجمي المختون
قد باح بغصن السلالة
قلدز ما
يربح أبي
من لصوص الفجر
ويتيح لصيف فأس ان يستوي
في برج الطفولة
أو يقادر وقتي بشوشا
على متن نعش مرتق بالشوبة
ودموع الأبقات...
لا شيء يكدرني
في واحة
سها الأسلاف عنها
واستباح ضيها
باعة المواعيد الهشيشة

من عدم لا يستقيم
إلا في هبة الغبراء
ومدام لا تخلو في لسان الحكماء
وفواجع أخرى
مرمها بخضاب الدواهي
زمن أغبس
هكها بالحرير المكثري
كاهن طاعن في اليقظة
مثل ناقة موروثة...

وأنا
أبحث عن واحة لا تسمى
في قواميس الدهرين
أعبت بالصخر الراجع
في سكوف الدني
وأمضي بمزون النجاة
إلى حيث
لا روغ يُرين النفس
في غدف الكينونة
ولا لوغ يُغني
عن سلاب المهفهفات
وعن حجر الفلاسفة...

أنا
أمر باكرأ
صوب سائبة الغابرين
لأنكف عن خدها
دمع الشهوة
وأعثر في السهو الآسن
عن بحرة أخرى
لواحة أيامي العاتية.

وبني يصفو
ألقى الكوايس
وتشيخ الفواخت
في خدر اللذة الفخماء
ويضيق بالمشورة
سهب المنى
وتنوي ورود الشهامة...
طاطا
فأل مطروس
في بطن غيمة مشلولة
داوئته في منتصف العمر
وداهمني في دربه
نقب الشواهي
وكساني
بثوب الإمارة
ثم سقاني
دهاق الخطوة الأولى
وأجل في مبتغى النخوة
رقص طواويس الرعشاء...
يا له
حلم معلق في سلقة العيش
بغير حجاب
ومعامع يانعة
قبل اشتداد الهيف
وسقوط العواصم الغبراء
في هوجل مرسوم
لا يعبره سادن الأقدار
وسارق الممالك المغشوشة...
هوذا هُنوفي

عندما خرج ريفرانس

دليدار فلمز*

(١)

منذ يومين
أو أكثر
وقلب ما ينزف
كنافورة من العذاب
ذلك ما يحدث فعلا
بالقلوب
إذا لا تصدق
من لا تصدق
وإذا صدقت
سوف تكون
أول الخاسرين
على أرضية مشاعر
في مكان
ما داخل
حقيقة
مؤلمة
هي دمّ إذن.
التي تدفق
وتخبط فيها
أصوات
من داخل

* شاعر من سورية



الرجلة للفنان عبدالله المنيني - شمس

وهي تبتهج وتنتشر
مملأ شقوق الجدران
تمزق العيش
في السكون
تزرع في
الباحات ذعرا،
ذعرا بقامتها المضنية
في النفوس
والزمن
إذا هي دمّ.

التي تندفق
في
مكان ما
تحت سماء
(٢)

وخاصة أمام عيون
الآخرين
المغمضة
على
اتساعها
(٣)

منذ ألم عميق
وأنا أدون وأرسم
أشياء لا تخص أحدا
أصلا ما عدت أفكر
بمشاعر الآخرين
الذين جعلوا من أنفسهم
معطوبين عن خلق
المغامرات في مسار
حياتهم العمياء
لذلك صادقت
كائنات غريبة في حياتي
جعلت أحدهم ظلا لي
وعاهدت الآخرين
أن يقاسموني سريري
ومشاويري السرية
اشترطت عليهم
أن يساعدوني
في تدابير شؤوني اليومية
بل أن يبدلوا
كل طاقاتهم
من أجل تحريضي
على ارتكاب المعاصي
والأخطاء بشكل دائم

أنت هادئة وخائبة
وتحتاجين إلى من
ياخذ بيدك ويدلك
على طريق الحياة
أنت لا تحتاجين
إلى قطعة أرض
فقط تلزمك
ليلة بطيئة
وطويلة
لتشاهدي نفسك
من الداخل
ولكي تعرفي كم هي
أعصابك مشدودة
ويترب عليك
أن تبدئي وبسرعة
بانزعاج عادات
سيئة فيك
كما
ينزع
صقر
زغيبه
الأول.

قصائد

محمود قنري*

شرفات، بولاق،

هذا ما حدث بالضبط

هنا

في «بولاق»*

على مقربة من الأذخنة

ومكر النساء السمينات

أسكنُ غرفة بلا جدران

عالية جدا كأنها بنتُ الهواء

شفافة،

بالضبط، كزجاجة المحلول

لذلك كانت كل عوراتي، تقريبا،

في يد الجيران

لم أكن حرّاً

حتى في الطريقة التي يمكنني بها الحديث

عن هذه العورات

ساعتها

لم أكن أنا الذي يتحدثُ الآن

كانت جاراتي السمينّة

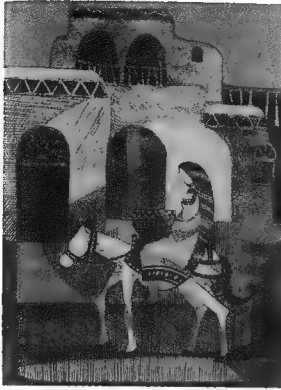
ذات الردفين الثقيلين

يمكنها أن توقظني من النوم

بمذراة الرياح

بل يمكنها أن تُبُول على مخدتي عندما تشاء

* شاعر من مصر



اللوحة للفنان توبول رزوق - سورية

كانت تبدو كمشفرين حادين

يعلكان الماضي

كأنها وثنيّة من أبوين وثنيين

الأرض، تحت مشيتها،

مرتبّة

كعجوز تحرشت بأربعة ثيران

لم أكن أبداً أجراً على مقاطعتها

المرّة الوحيدة التي فعلتُ ذلك

كانتُ أمام المرأة

مددتُ حبلاً إلى السماء

قرعت رأسي بنجمة بعيدة

لكن.. لا جواب

كانت تؤكد لي:

أن الحمار إذا كان باستطاعته

أن يأكل امرأة

فالمرأة أيضا بإمكانها أن تأكل حماراً
وذات مساءً
أكلتني
وهكذا صرنا شركاء في كل شيء
كانت تربتُ على أشياء بطريقتها
وأربتُ على أشياء بنفس الطريقة
عيونُ الجارات كانت ترقبني
وتغامز من خلف ظهري
لكنني لم أكن أعيا كثيراً
وعندما كنتُ أتركُ باب البيت مفتوحاً
أجدُ في الصباح كومةً من البرسيم
أمام الباب
لم أكن أستطيعُ تفسيراً للأمر
سوى بعد أن ألقْتُ عليَّ إحداهن
غبيطاً من شرفنها
ونصحتني بأن أكل جيداً
لكن بلا نهيق
لم أكن مريضاً ولا محموماً
لكن بعدها
توقف شريانٌ أسفل قلبي
ونمتُ وسط خراطيم الهواء لأربعة أيام
ويبدو أن نهيقاً متصلاً
دفع الطبيب إلى معني من كل شيء
ورغم ذلك
عدتُ إلى الحياة
كان عظيماً أن أصبحتُ - تقريباً -
بلا عورات
لم تكن هناك ثمة أشياء أخجلُ منها

وأصبحَ يمكنني الوقوف في شرفتي
كما ولدتني أمي
ومع ذلك حطمت جدارتي باب الغرفة
وسحبتُ الممرضة من قفاها
حاولت إفهامها أنني ما أزال في سريري
أستشقُ هواء معقماً
وأكل برسيم الجارات
وتحقتني الممرضةُ
كلما تنامي إليها أنني الخافيتُ
لكن لا شيء هناك
هذا ما حدث بالضبط
في بولاق
رجلٌ مريضٌ بالقلب
يدخنُ تبغاً رديئاً
يشربُ جر دلاً من السبرتو
ويأكلُ من أسفل قدميه
وأحياناً يشربُ الكابتشينو
في المطارات التي يذهب إليها
بدعوات غامضة
يرتدي بزةً مريّةً
ومشي في الأسواق
ينشدُ، أحياناً، كلاماً مبهماً جداً
ويتذكر إخوته وأمه العمياء
وفي النهاية يعود إلى هناك
حيث الترابُ يأكلُ النمل
حيث النملُ يأكلُ الناس
حيث الناسُ يتساءلون:
أين الآلهة؟؟!!

هنا بولاق
حيث لا فرق بين الهالات الزرقاء
وحضانات الأطفال
بين نفير العدالة ورائحة الأسماك
حيث يمكنك أن تقذف بمطراتك
في الهواء
ليلقفها طفل بفمه
دون أن تكون جرّحت القانون
دون أن تكون جرّحت الهواء
هنا في بولاق
وقبل عشرين عاماً
ابتلعت شجرة سميّة
ذات ردفين ثقلين
شاباً ريفياً
ساذجاً في أغلب الأحوال،
لكنها بعد أن صارت عجوزاً
أشعل مهندسو البلدية
النار في رأسها
وباعوا جسدتها
لتاجر أخشاب
وعندما حاولت بولاق
أن تعيد فتاها إلى ذويه
كان قد استحال
إلى مقاعد وأسرة
وصناديق متعددة الأغراض.
خديعة
بينى وبينها حارس وثمرة

بينى وبينها كلاً وجدار وينبوع
هذه العالقة بأطراف أصابعي
لا أتركها
ولا تمنى عليها
بينى وبينها قلوب عارية وأهل
وأجراس وحناؤ وحدائق ناعمة
غراب ونعش وخطافات وحقيبة
ودواع رقيق
بينى وبينها عظام وشفاه غليظة
ورمخ ومعدة متقلصة
وإخوة متفرون
بينى وبينها نيران وأشجار صمغ
وأشعة زرقاء تتمدد من الضجر
بينى وبينها رحلة مربوطة في كلمة
ورصاصة مربوطة في حرب
وحرب تحاول أن تتجمل
في حضرة الموت
بينى وبينها مقعدان
سنجلس عليهما معاً
عندما تتشابك الأنهار
وعندما تعبّر من مسامها
كلمات السرّ
وشفرات الجنود
فالأغار دائماً هكذا
ناعمة وملساء
وفتاة أحياناً
لكنها سترك لنا طريقة
نعود بها إلى خطايانا

بيني وبينها نصفُ رجلٍ
بينها وبيني نصفُ أنثى
وهذا ما أبقتهُ لنا الخديعة
والحرائق والرصاصات.

باليه

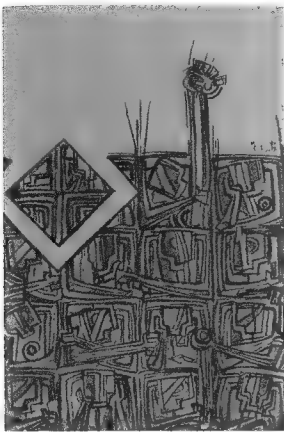
«ريم»- التي تنخرطُ في الرقص
كلما تناهت الى سمعها
أصواتُ الموسيقى-
تكبر يوما بعد يوم.
تكبر دون حارس ودون حميمة زرقاء
هذه القصيرة قرب الأرض
تحتاطُ من كل شيء
ولا تترك لقلبة أبويها
فرصة الحثين
أمها وضعتُ إصبعاً أسفل ذقنها وقالت:
ستذهبين الى مدرسة الباليه
«ريم» القصيرة قرب الأرض
ستصبح يوما
فراشةً بسروال قصير أبيض
وأغطية رمزية جداً
ويقبضُ فتى بيده اليسرى
على باطن فخذهما،
يشبكُ يده اليمنى
بوردة حمراء في ميلها القاسي
بينما تصنعُ بجسدها نصف دائرة،
ثم تقفزُ في بياضها كحماك.
على ما يبدو كانت «ريم» نفسها

بطة «أيسن» البرية
أو على الأقل؛ الوردة الحمراء العالقة
بمعطف «جو جول»
فقط، ثمة انشغالات
تعوقُ ذهنَ جدتها،
الجالسة على الموكيت الأزرق
في ردهة شبه واسعة
تريدُ أن تعرف ما الذي تفعله حفيدتها.
أما أبوها؛ فلم يكن هناك،
كانت لديه انشغالات
لنخليص إرثه من أفواه الشياطين
كان يدفنُ ملابس جدها،
المليئة بالحقن الفارغة..
والتصاوير السوداء،
كان عليه أن يعود قريته
صباح كل خميس
ليضع أكمامه المبتلة على الشاهد
ويتلّو على رأس جدها
أغنية قصيرة جداً من أجل الموت.
أما الجدة- التي ربت على
ظهرها ضاحكة-
فقد أهدتها دجاجة وقفصاً صغيراً
لكنه سرعان ما تحطم.
«ريم» الآن أصبحت
تولفُ مشاهد متصلة
للرقص مع دجاجة.

× يوافق الحي الشعبي الأشهر في القاهرة

قصائد

محمد بودويك*



اللوحة للفنان موهوب الصنين - المغرب

١ - البقرة الضاحكة:

جنب الساقية..
شجرة الخروب..
الشجرة ذاتها الوحيدة كلقلاق أشيب
تسهر
على نبض معاركي الصغيرة
وأزير الأضواء المسروقة من
تقاوب جرة أحلامي
ذات الأذنين الحمراءوين من فرط الجذب!
الكلمة بصمة غياب

والصمت اتحاد الحزاني
وما في جيتي إلا
الريح السافية
وأنين العظام.

٢ - السلحفاة والأرنب:

زمنك في قبضتي
زمني طائر
الحقي بهما..
هل تستطيعين أيتها الطفولة الشعاء
المرصعة بالأشباح؟
أرأيت كيف أجراً على
رشقك بنعوت الكتاب؟
وأنت...!!

أيها الأرنب الكسول
الراكض غداً
بعد الفؤت..
* شاعر من المغرب

يا أرنب الحكاية؟!

٣ - عجز المستوح:

الوحد أنا
الثلج يحوطني
من أين يأتيني الدفء؟
كيف أسترضيك؟
وهيني فعلت..
هل يأتيني الدفء؟
أواه...!

وحدثني باطشة
وعذايبي مستبد...

٤ - سفر الجامعة:

أمر من الموت: المرأة التي
هي شباك، وقلبها أشرار
ويداها قيود.

٥ - كلمة متقاطعة:

اجذبني وراءك فنجري
إلى وراء.

٦ - ابن بطوطة ... أخيراً ...

أفكر فيك

مثلما ظل حائط

مثلما لون بحيرة

مثلما نبي تطارده الألفاظ.

أفكر غائصاً في بحر أيامي الناشفة

... في بحر الرغبة..

أتدلى

في

حبل

- زركشته من زنايق القبور-

إلى:

حوض مياهك النازفة

متوقفاً حجارة الظن

متوقفاً في حديقة نارك

وذهب سرايبك

متعللاً- أنا الذئب الغرثان-

بوعشاء سفري

ونضو راحلتي

وطول نحبي

وبحشي السماوات عنك..

وأنا أقرأ على:

صفحة إزارك

وتكة مزارك:

«تحفة النظر في غرائب الأمصار

وعجائب الأسفار...».

٧ - لا ناقة لي ولا.. جمل،

وحيث.. ما أكون

أكون أقرب إليك

من خفقة شمعة على

رنة غياباك

ومن أريج جائحة في

عروة ثيابك!!

٨ - اشتهاء،

كأنني لبلابة عطشى

يخفرها مقصّ أشد عطشاً

أتسلق خرائب المكان

من دون رافعة

ولا يد متغضنة.

عالياً

أضحك من ييس

كالشوك تحت القدير

وقد أولت ظلالاً

للغريبان !!

٩ - بومة الفسق،

يا قاتلي بالكتمان

أعطني شهدك المرجي

وهاك شاهدي

بسمتك خيمة

وغيمة

وفجر مزتر بالملانك

أنت الثلج وأنا الرمل

إليك أمشي مترنحا

يسندي صفيري.

كيف أرى إلى دم الأيام

أيها الناحلة كشعاع

على رخامة القبر.

أنت راجمة

بينما قتيلك قشة

ومضغة هشة

...

انطفأ!!

قصائد

إيمان مرسال*

المشهد

بالمناسبة، كيف تخرج من
سلطة جسد ميت،
كيف تكسر إدمان الروزاك
أو عدم احتياج السيكلوجيست إليك؟
لم يكن مناسباً أن تسأله
وانتهت وهو يقول:
«هذه البلاد بلا تاريخ»

كان التاريخ مشروط بالآثار
كان المهاجرين يتركون
رائحتهم على بوابات الدخول
من المطارات
كانت تريد إقناعه
بأن الذاكرة المهددة بالفناء
تعيش أكثر

ولكنها انشغلت بتفادي
صوته الذي فتح فضاءً غائباً
كان جاداً في محاولة الفهم
فلمس فجأة رأس كيلوباترا
المشوقة في سلسلة

حول رقبته

* شاعرة من مصر



اللوحة للشدان يحيى الجابري - عمان

الذاكرة:

موضوع مناسب لتغطية الرعشة
التي مرت فوق
كوبين من القهوة
يمكن الآن للأستاذة أن
تدعي الذهاب إلى المكتبة
ويمكن للطلاب
أن يقول (Have a nice day)
ثم يندم على كسر
بروتوكول الجامعة.

القصة

كان الروائي الشاب قد
ترك الشاعرة الشابة مدعية النوم

أرادت أن تثبت لحظة
الوداع وهي عارية
تحت ملء شفاقة
والا تلتفت
قررت أن تظل هكذا
حتى يعود من
تجربة الغرب
مدعية النوم... عارية...
وتحت ملء شفاقة
فكرت أنه قد يتعلم
هناك أن يعطى من خطواته
و ستستطيع عندما يعود
أن تمشي بجانبه
دون أن تلتفت
خمنت أنه سيحتاج
مرآة ليمشط شعره
لأنه سيكون وحيداً
وأنه قد يكشف صعوبة
الحياة عندما يحاول وضعها
في لغة أجنبية
لم يهمها أن مشهد الوداع
سيضيع منه في مدينة أخرى
ولكنها عمت أن يظل
صوته الباذخ باذخاً
بعد عامين فقط، سراه
في قسم اللوكيميا
حيث لم يكن في المستشفى الباريسي
أحد يستطيع أن

ينطق اسمه
المثبت فوق طاولة ليست
بيضاء صحيحاً
بينما جسده تحت مشارط
تمسكها قفازات وعيون
كثيرة تخرج من أقنعة
وسراها في مدينة
بوسطن، تتجول مع
عازف بيانو أمريكي
عام آخر
سيعود الروائي من الغرب
إلى مقبرة أبيه التي تطل على البحر
وستتزوج هي
عازف البيانو
أعوام أخرى
وستجلس في مكتبها
في سمت الأستاذة
تتفادى فضاء باذخ في
صوت طالب الأدب المقارن
بالحديث عن الناكرة
ربما حاول الطالب أن يفهمها
فلمس رأس كيلوباترا
التي كان الروائي الشاب قد
شنقها في رقبته
كرمز لحياتها القادمة.
الصوت
الروح تصعد إلى السماء
ويقال أن الجسد فان

أين يذهب الصوت إذن؟

الصوت الذي كان

يضيء كلؤلؤة في عتمة

الصوت المهيمن على حاسة البصر

الصوت المخير، سراب الكافر..

ثقة المؤمن في الجنة

جناحان مفرودان في اتجاه الجحيم

لم أراهن أبداً على الروح

ولست في حرب مع القناء

أين الصوت إذن؟

لماذا لم أكتب عنك قبل ذلك؟

لماذا لم أكتب عنك قبل ذلك؟

لأنني لم أحبك أبداً لهذا

لا أصدق موتك؟

لأنني أحبك وكان عادلاً أن تموت؟

لأن الرثاء موضوع تقليدي

وأنت صوتك ما بعد حدثاتي؟

لأنك لا تستحق رثائي فقد

كنت ألهث عندما تمشي معاً؟

لأنني لا أستحق أن أرثيك ما دمت حية؟

لأن عازف البيانو في الغرفة العلوية

يضغط على الأصابع السوداء؟

لأنك حاقق علي؟

لأنني أريد أن أخونك مع الطالب؟

لأنني غاضبة؟

لأن كليتنا ميت بينما الذاكرة

عارية تحت ملاءة شفاقة؟

لأن طالب الأدب المقارن

يجب أن يموت أولاً؟

لأن صوتك يعيش في جسد آخر؟

لأنني لم أعد بعد من تجربة الغرب؟

حلم

في أحد أحياء الطبقة الوسطى بمدينة القاهرة

امرأة تنام تحت بيانو ماركة Steinway

تريد أن تقول وداعاً لشخص

سيذهب إلى الغرب

كان تحريك جسدها مستحيلاً

لأن الموسيقى كانت مجهولة

ولأنها أرادت أن ترى العازف

كان هواء الغرفة ميلولاً

ولم تذهب إلى الباب لتقول وداعاً

لهذا لم تر آخر خطواته

على رصيف التسعينيات

كان الطالب يسأل عن الفرق

بين التاريخ والذاكرة

عندما فكرت أن الروائي

الشاب في مقبرة أبيه

التي تطل على البحر

و أن البيانو في غرفة

فيها مدفأة في بوسطن

أن لديها طفلاً من العازف

وأن الطالب سيشتق نفسه

وستعلقه مكان كيلوباترا

وأنها يجب أن تذهب إلى

الجامعة من أجل عيون الأدب المقارن.

ظل أبيض

زهزان القاسمي*

مساء الخير يا صديقي.
أعلمُ أنك مُستأء من الوضع.
لا بأس... ضع هذه الوردة على باقة
قميصك
واتركها تخنق أنفاس من يندسون بين
ثناياك.
الرياح الهابئة من منحدرات وسفوح، تحط
رحالها في الغياب الأيدي..
والشمس خجلى من كوني تبولت في
العراء.

كانت الشياه عائدة الى مرابضها وأمي
تعلقُ البرسيم على المشجب..
في الوسط ممأ يتكئ أبي على وسادة
حجرية ملساء،
كان قد صلى المغرب ثم وضع رجلاً على
رجل..
بعد قليل سيغمض عينيه ويشاطر مجنون
ليلي عذابات.

زوجة أخي تقدم طبختها العالمية..
الخيز الغارق في بحيرة العلس

* شاعر من عمان



من أعمال الفنان صلاح الصايف - سورية

بينما أنا واخوتي نسحب
برانيسنا المعلقة على ليمونة
نامت منذ أمد.
افتح عينيك، هنالك امرأة ترمقك
في المقهى المجاور،
تمضغ حكاية مع رفيقتها..
تقضم وجهك بأنوثة لامبالية وممرق مثل
ذئب.
عصا أبي المتبخرة تمر من

مراقدنا ساعة الفجر، هل نصلي هنا،
سنصلي هناك
ولن نصلي أبداً وقد نصنع
من العصا إلهاً قديراً يناقش مآربه معنا كلَّ
صباح.
افتح عينيك جيذاً،
ستبول هذه الليلة في
حانات المدينة الصاخبة،
سيتحول دمنا إلى بيرة
نهدبها إلى صراصير المجاري.
حقك الطافح على أنفك
يتحول إلى ياسمينية تتشع بالخزن.
أبيض أيضاً.. هو البكاء، فلا تضحك.
سوف تتبلع الشوارع
المرحومة،
تهرس عظامك كأنك عصيدة العيد
الكبير،
فابتلع ما استطعت من لعابٍ واحفظ
وجهك من نخامك.
لا تلمها إنها تحب أن تقول لها
إنك لا تحبها وتنتظر
منك عكس ما تريد.
ستنتهي الحرب ذات يوم مع
نهاية هذا العالم، فترك همك
في موقف سيارات الأجرة
أو أرسله ليتنزه، سينتهي أيضاً

من تجواله في نهاية العالم
حين تغمض عينك اليمنى وتكتشف أن
الجنة كلها في جهة اليسار.
في المساء كانت الغيوم
تركض نحو القمم، تتكاثر سريعاً لتزف لنا
ظلالها خير السبل،
يصعد أبي قمة الجبل الذي يحتضننا
ويعنظاره العجيب يسافر للتحوم
السحابة..
يخبرنا بعدها أن الجبل الفلاني
قد التحف بشال المطر وأن الوادي الفلاني
سيصل سيله بعد كذا ساعة من الآن..
عندها تبدأ الأزوجة الجميلة..
نكدس أشياءنا تحت شجرة الأمبا وتتشكل
قطاراً بشرياً يحمل المتاع إلى أمكنة آمنة.
تأتي الوديان هادئةً ومخيفة، ترتجف قلوبنا
الصغيرة وتسحبنا حبالها من حذر
الأمهات.
١ يتكدس في فمي الصمت والمسامير / ٢
لقنني أبي الموت / ٣ صار لي ظل أبيض /
٤ قلبها حقيبة الغيب / ٥ الزهرة لم تعد
من غفوتها / ٦ ليلة مقمرة تحلق حول القبر
/ ٧ يخونني الضمير في اللغة / ٨ أحرق
يمشي بالمقلوب / ٩ أصبح في إثمي لأصل
إليك / أعيد العد حتى العشرة..
ليصبح عمرك أو عمري ظلَّ بجرةٍ تائهة.

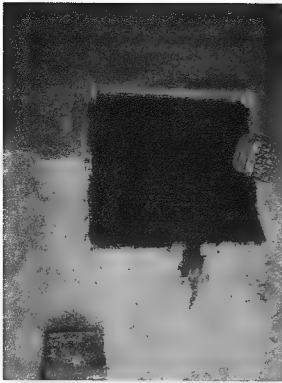
ما زال الجاموس يغطس بسعادة

عماد جنيدي *

سواحل قلبي مقفرة
تخط عليها وقت الغروب أسراب هائلة
من طيور الكآبة.
إلى متى أظل مقتعداً صخرة الدلالة
الصماء

تمزق روحي زعانف الوقت الهارب
لن أعود إلى غرفة الصف
سأحرق المناهج والمراجع
سأرسم دائرة من الفراغ
وأسكنها
متوهماً أنني مركز الدائرة
وأضم إلي أطاري البيضاء
ما عاد لي حلم أو سندية أو أرجوحة
والقلم أفلت من يدي
وراح يغرق في بحر روحي الخاملة
هذا الخواء الرهيب المرير من حولي
أغلق كل نافذة للهواء
فأعيش على متن الهوامش المفقودة.
أحتاج إلى درع سلحفاة
يطوقني من جميع الجهات.

* شاعر من سورية



اللوحة للفنانة انعام اللواتي - عمان

يتوغل بي داخل كهوف اللذة الآثمة
وأَمْضِي إليها
آخر كلّ ليل
أسوق قطع مفرداتي
ودفاتر ذكريات العراء
ما أروغُ جدائل نخل الاغتراب
وهي تشعل نيرانها
في سماء الفراغ الأزرق
ترهلت حديقة الكون
غادرها الأطفال
هجرتها عنادل الدهشة
حلّت ذاكرة التكرار والايلاف
ماذا يفعل ذلك السنونو
داخل قفل الأرزة العجوز.

ولا يزال الجاموس يغطس بسعادة
داخل أوحاله
ينبغي أن أهلوس
أن أنسف جدران الترابط
ودهايز الربط المحكم
ملغياً المصادر والمفاعيل.
وجموع الأدوات
ملغياً العطف والإضافة
إلى متى أمضي عمري تحت سنابك خيل
اللغة
لماذا لا ألعب باللغة «الدحلى»
كما كنت في الطفولة
وأمازجها بحصى نهر «القش» (١)
حيث كنا ندير سلال الصيد ونحبكها
وكأنها قصيدة عمودية
الصيد كان يأخذنا إليه بشغفٍ سحري
والعصافير التي كنا نصطادها ونأكلها
لم نكن لنحسب أنها مموت
كم كنا مزهوين بالجدّ وبالسلالة
وحين كنا نطلق المزامير
ودويّ الطبول
كانت تصغي لنا وتجاوبنا «الركازيك»
في أقفال الزيتون الهرمة
لقد نفذ صبري من هذه الإقامة
عليّ أن استبدل النفس والمكان
تاركاً الشعبان المقدّس

ينبض بالرعونة الآتمة
لقد انقطع حبل الافتراض
صارت «الايديولوجيا» عجزاً تنسّو
على أرسفة الغباء.
وظلّت «البروليتاريا» في أماكنها
تراقص أسلاك «التنجستين».
بدأ المعدن معدناً للروح
منذ الخيام والسهوروردي وأبي العلاء
أصبح الآن معدناً لصناعات الحروب
يصنعها العمال ويقصفون بها
وهم في غاية النشوة
تعالوا إذن نصعد سلا لم سفينة الوقت
المخطمة
نذرو الحطام
ونعيد تشكيله ألعاباً للأطفال
اقرب الآن موعدي مع الكأس السابعة
حيث أستوي على عرشها المطفأ
أقطف أقمار الصيرورة
وزنابق انجيل الحواس
أسوق بتهور قطاري المعرفي
المدنف بقيارات الشوق الأزلي
كانت الكأس تريك العالم الآخر
الآن لا تريك إلا الجميم
والجثث المعلقة في حضيض - دانتي -
وفي سقوف كاتدرائيات «دافنشي»
أيهما الأقوى تمثال موسى

أم اسرائيل؟!

لأن العراق فشل في التأويل

وقع في أهوال الإنزال والتنزيل

انظر كيف رأس- الحجاج- صارت

تزرع ملفوفاً

على امتداد الرافدين

انظر كيف الآن يقطف هذا الشعب

الملفوف

بكل العباءات والقلنسوات

وتعاد زراعته وفق أساليب التهجين

الأمريكية.

مطلوب من دجلة أن يصب في

«المسيبي»

مطلوب من النخيل أن يراقص-

جوندايزا رايس-

وزبانيته في معبد الدماء.

لا أدري

إلى أين تمضي بنا هذه الكرة الزرقاء

وإلى أين تمضي بها ومعها وعليها

سؤال يحتاج إلى «بنجي» ليجيب عليه

جاء وقت الكأس العاشرة

انفصلت رأسي عني نهائياً

مملكتها شغف الأتون.

أتأبط أحزاني وأمضي

إلى جهات مجهولة وخارج التوقع

أبني مزاراً

لا تهتدي إليه إلا الغربان.

وروى زوارق المستحيل.

ما أزال احتفظ

بالوقت اللائق

لأعيد بناء زوارقي ومفرداتي

انتبه أيها

الوقت الأعمى

أنا حاضر حتى في الغياب

أدفن في صقيع الهاجرة

ملكيتي الخاصة

أدفن أصدقائي

وجثت أحلامي

الصديق الذي أفلت

من الغفوان

إلى حضن البرهة

توسد غمامة الأرواح الغابرة

حيث الشر بين «نهض بعمائم الخضراء».

مستنهضاً رشد السنور

وأي رشد يعلوه عقلي

أية صارية تعلو هزئي من هذا العالم

هذا الدوار المحموم من أجل التصنيع

يا داود اقرأ كتاب سليمان

يا سليمان اقرأ كتاب داود

واقرا دائماً هدياني يا ابن رشد.

١ - اسم نهر في قريتنا



الروح للفتاة جنان العليل - لبنان

ساحرة الغيب القادم

غالية خوجة*

لغيا بك أشعلتُ حضورِي..

لبقائك أوقدتُ فنائي..

ثم تلبّقتُ مع الجمر وقلت للخطفة

كوني...

فتفتّح وقت لجّتي من فوقه نارٌ من تحته

نار...

بينه ،

كان مطرٌ سيكون

وكانت غابات لن تبت..

كان نهارٌ لم يولد بعد ،

وكتنا..

فلماذا وحدي الآن أخاصر وحدي؟

كيف نسيت ظلالك في النهر ، عيونك في

جسدي، جسّدك في

نبيضي؟

كيف نسيت فراغك في أيدي؟

لشرودي،

رائحة الأسطورة..

والأسطورة عصفور منسي في فاصلة

* شاعرة من سورية

مرت قبل ثمالة

هاجسلك الغارب ،

أو.. ستمرُّ بعيد فضاء..،

أو.. هُيئ لي للحلم بأن الزرققة تشبي...

ثمّة صمتٌ يزحف

فوق جبال الحمسى، وكلام لا مرئي يختلس

الهديان ، وريح

تجافى خلجتها في

مضجعك المسحور..

وليس سواك أنا أنت ذهولي..

وحذك في وحدي تلتقت

مع الجمر ، فلا.. نحنُ هناك، هنا..

حارٌّ برزخ صحوي في سُكري...

حارٌ طيفٌ سديمي..
 كيفَ انكتبَ المخوِّتُراهُ يُحاذفُ محوَه
 علته يعلو لسكوني..
 ووراء المتواري،
 سبطلُ المكتوبُ بياضي..
 ووراء بياضي،
 ليسَ محالُ الجهول محالا ، فلقد داخَت
 حيرته بأخيلتي..
 لستُ سوى.. موسيقى العدم
 وكلتي، يتروبع في بعضي..
 بعضي،
 يتبركن في كلتي..
 أتغربُ في الرمز تعاويذ..
 وفي جمرة اللغة أنا ساحرة الغيب
 القادم ، ألحق لا وعي الشعوذة ،
 فيلفحنني لا وعي غيايبي..
 ليسَ عليّ دليلٌ غيرُ رؤاي أضللُ رؤياها..
 وعلى رؤيانا أتمد..
 فاستمسك بسؤال النار
 عسانا نكون هُنا..
 قد تأتي..
 فإلي سأتي..
 ووراء أنا..
 ما زلت نوارس من شمع..
 ما زلت شمساً من حدس..
 بجعي قصبُ الحقل..
 وناري،
 حالُ العرفان..
 رأسي جبل من موسيقى..
 جسدي الدومان..
 ووراء أنا،
 وحدك وحدي،
 عدم ووجود ،
 وطقوس أدمتها الإدمان..
 هل أجملُ من سوناتا،
 يتخامرُ فيها قلق وكلام؟
 منذ نشيدي،
 والزمنُ إليّ سيصعد..
 ومعه تصعد الأكوان..
 منذ جحيمي،
 والنارُ رهاقة كشفية..
 لا إلا شعري لغة الأزمان..
 هل أجملُ من كونشرتو يَتَمَوَّلِي
 بينه ناي وكمان؟
 لا إلا شعري لغة الأزمان..
 هل أجملُ من شجر
 ييزغ من صُلب الأكفان..
 لا إلا شعري لغة الأحوال..
 هل أجملُ من شعر يشرقُ
 من كل مُحال؟

قصيدتان

إدريس علوش *

عابر سبيل

عابر سبيل
وتخال الأرض مكنته
تغازل في الغبار
ومقامك رتيب - هكذا - في العمر
يأسر الحروف بلا جدوى
ويحتمي بالكتابة من وهج النسيان
وانصرف الحالمين الى رفوف الفلسفة
ليفصحوا عن أسئلة
الحياة ..

عابر سبيل

ويسبقك الظل
إلى محطات راکضة
في اتجاه مجهول الحكمة
وخراب ساعة عقاربها معطلة ...
يسبقك الظل

والخطوات بلا اتجاه
تمشي مُحاذية لأحذية
أرصفت المنع
وأمكنة مشرعة
ككتائب ...

عابر سبيل

وتحتاج دوماً إلى فيض من
الشعراء

* شاعر من المغرب



من أعمال الفنان خميس الحنيني - ضان

ليتجاوزوا أطراف البلاغة
ويهددوا متقار اللغة
لتنقي المسافة رغماً عنها
بين مشجب القارات
وتصرف الحروب أوزارها
في مجاري
العلم ...
عابر سبيل

وتحتمي من الخوف بروعة العراء
وفزاعة الحقيقة...
لتبقى وبلا منازل - ربما -
الفارس الخرافي الذي أجهشت
طواحين الهواء بالدوران
حول سيف كأسه
بعيدا عن فقاعات الوغى
وفضاعة المعركة...
أو - ربما - الكائن الختمي
لتيه الصحراء

وهذيان الألم
في أسفار مترفة...

على حافة الإفلاس..!

(١)

أخشى ثقب الوقت
هذا المدعو ((شتر))
يستلذ بفقر جيوبي
فيما العالم بأسره
من حولي يقضم المشي
برجل عنيدة

والأصدقاء يصعدون بأعينهم
إلى عداد سلم الوظيفة
عله يقفز نحو أقصاه..!

(٢)

إلى متى على ((الإفلاس))
أتكئ..؟

لأجبر التسكع على ازدياد
أزقة الهذيان..

وما تبقى من رفوف الغيب
هكذا، دون سابق إسهاد
مراكب تدحرج مرفأ الحقيقة..

صوب
منار
منطفئ
كانت دفاتري تحكي
لمدارات الهدم
وهم الحواشي..

لم الليل
مثقل بتيه النجوم..؟
كانه كتاب أترية الغد
ومفتاح الذاكرة..

الليل، فحوى الهارين
من فقاعات النهار
وسر القسق الحالم
سكارى مثلي

يتوقعون انهيار العالم
دون حرب ثلجية..!
الحرب خوذة ملقاة
في ساحة علبة ليلية..

فيما السلام
حيات مُسكنة مُستوردة
من صحراء بلا رمل..

(٣)

أخشى منقار الوظيفة
إذا ما حط على
دولاب الأسماك

والسير على قشرة الأرض
أتحاشأ بقدم واحدة
أترك اليد تصفق لفحيح الفراغ
رفقة من يرون في

الدولة
مقصلة
فاترة..

ترانيل في العنبة

حسن المطروشي*

هذه النامة

هل كانت جحيما

عند ميلاد المغني

أم دما للكلمات؟

شاخصا في سهورهم

مثل كناري بوا

غير ذي زرع

و ما من معجزات

غير هذا النقع

في ترتيله الدهري،

والنسر كشيخ وثني

يرد الآبار فجرا بالعطاش

المغني يأخذ الأهبة.

في قبولة الرعيان

ينسل على

أرجوحة الرضاء

:- هل هذا خباتي

تسمر الأشباح

والأسلاف في أكنافه،

مُدَّ حُصْحَصُ الحزن؟

قفوا،

* شاعر من عمان

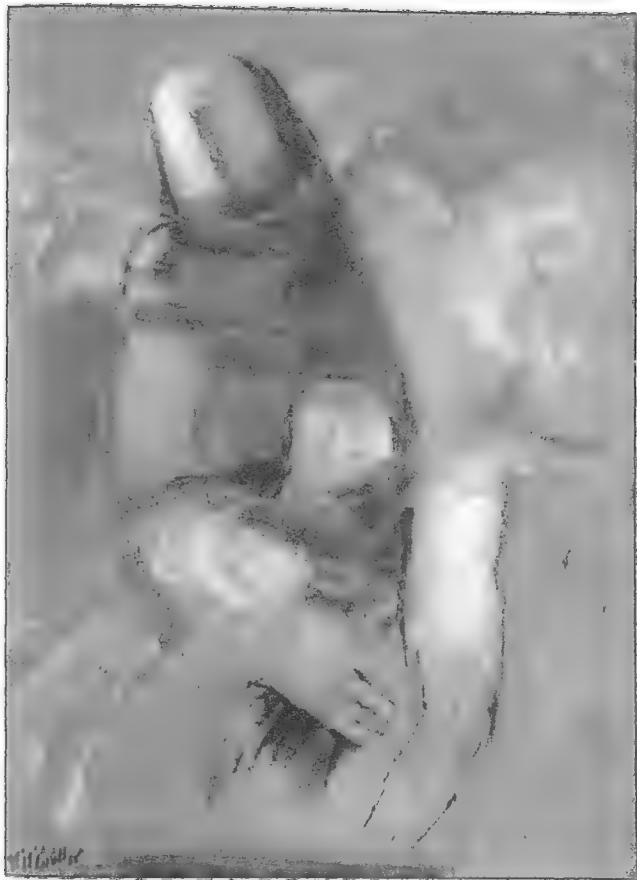


اللوحة للفنانة ربهكا همالي - الهند

مَلا سَمِعْتُمْ
خَلَفَ اضْلاعي
دبيب الكائنات
يقطفُ الأسماء
من زهر التوابيت
و ما تلفظه البطحاء
من أحشائها الحلي:
مطايا الزير

أشعار الصعاليك
مُدَى الحجاج
أقداحُ امرئ القيسِ
خطى داحس والغبراء
فوانيسُ لكهنأ
و أسلابُ جَبَّتْهَا آخِر
الغارَاتِ للسطوِ
و فصلٌ من ترانيم الشتاتِ
البراري لا تلبي عاشقاً
و الخيمةُ العزلاءِ لا تنقصُها
رائحةُ البنِّ
ذئابٌ في الحيمى
تُهْمِي الماويلُ كأسرابِ القطا
- : يا ظبيةَ البانِ أضبي في الخباءِ
إن هذا القفر قلبى
أوغلي فيه برفق يا طباءِ
هاهنا مَجْدُ سِراةِ الليلِ
و الرُحْلُ والأطعانِ
و النسائلُ في خلوتهم بالدمعِ
صحنٌ حيدريّ
زمرّم
نائٍ لأورادِ المجاذيبِ الحيارى
و رصيفٌ لنعاسِ الغرباءِ
سألوه..
كان يهذي للمدى القائظِ
عن هودجِ ليلى ،
عن خلا خيلِ العذارى البدوياتِ .

يتمنّى التعاويذُ ،
عن الغدران قبلَ الريحِ ،
عن سدرِ شتائٍ
و عن ضلعينِ
يكتظانَ ليلاً بالعصافيرِ
و سَكَنَ البقيعِ
سألوه :
كيف أَلَّتِ الغراشاتِ
على أسوارنا؟
كيف.....؟
مراراً سألوهُ
و مراراً قتلوا فيه
السماويّ الوديعِ
لَمْ يدعنا
انظروا ،
سوف نراه الآن
لو أنا ارتفعنا
تعبٌ هذا الفتى ،
يا أيتها البيدُ
المهيباتُ جلالاً
يا السهوبُ الأزلياتُ
اصطفيه
يا بحيراتُ اصطفيه
يا ممراتُ اصطفيه
كلما عاد وحيداً
لانداً تحتَ
نجيماتِ الهزيعِ .



اللوحه للفنان عبدالقادر عروّز - سورية

سفر في آخر الليل

رواية اليأس.. بالكاد يمكننا ان نتخيل ومضات الأمل

لويس-فيرديناند سيلين

ترجمة: محمد المزدوي *

المكتبات. لقد تسببت في إثارة نقاشات، لافتة حيناً وصاخبة حيناً آخر، في زمن صدورهما، وهي نقاشات لم تتوقف مع الزمن. أما الرواية التي مُنحت الجائزة فلم يُعدّ يذكّرها أحد. إنه مكر الزمن أو انتقامه الرهيب!

يرى «كلود ليفي شتروس» Claude Lévi-Straus عن هذه الرواية وعن صاحبها بأنه «يمكن أن نتردد في إطلاق اسم على العمل الضخم المكون من ٦٠ صفحة، والذي يتميز بسردية مضغوطة وبفكرة واحدة. هل هو رواية أم أتوبيوغرافيا أم محكي أم رواية مسلسلة. ولكننا لن نتردد أبداً حول المكانة التي يجب أن تُمنح له في الأدب المعاصر. إن «سفر في آخر الليل»، من دون شك، أهم عمل صدر منذ عشر سنوات، إن من حيث قيمته العميقة أو من حيث طابعه، الإرادي، المتطرف والعدواني الذي يمنحه شكل بيان، بيان مُحَرَّر، وإن بداية الرواية تُقدّم لنا صفحات حقيقية من بين الصفحات الأكثر غمقا والأكثر صلابة وقسوة التي لم يستلهمها، من قبل، شخص يُرفض قبول الحري». لم يكن هذا الأنثروبولوجي الوحيد الذي رغب بالرواية فقد كتب عنها أيضا «بول نيزان»: (هذا العمل الضخم هو عمل لافت وهام،

من كان يتصور أن «لويس-فيرديناند سيلين» الذي حُرم من جائزة الغونكور الفرنسية سنة ١٩٣٢ من خلال مؤامرة دينية (كما هو حال العديد من الجوائز)، والذي عانى من السجن المتعددة ومن الإدانات المتلاحقة ومن التشنيع ومن اتهامه بالنازية وكره اليهود والصينيين وغيرهم، أن يقتصر على الزمن، وتصبح روايته «سفر في آخر الليل» من أهم الروايات الفرنسية التي تمثل القرن العشرين بل وأكثر من هذا أن تأثير ترجمتها إلى العبرية ضخما كبيرا.

لهذه الأسباب ولأسباب أخرى، منها الوفاء الكبير الذي أظهره سيلين للأدب الشعبي الفرنسي، الأدب الذي نجد من بين مؤسسيه «وابلييه» الذي استلهمه «ميخائيل باختين» والشكلايون الروس في دراساتهم وتنظيراتهم، قلنا الوفاء الكبير لهذا الأدب، الذي جعله ينتج ويبدع لغة وأسلوبا جديدين، ساهما في إثراء اللغة الفرنسية. لأجل هذه الأشياء، وأيضا، للمتعة التي تمنحها قراءة نصوصه، التي هي ليست سهلة بالتأكيد، قررنا ترجمة بعض الفقرات للقارئ العربي.

لم تكن الرواية، حتى وهي تخسر جائزة الغونكور، لتظل سجيئة الأدرج أو رفوف

* مترجم من المغرب

وَدُو قُوَّة وأهمية التي لم يُعَوِّدَنَا عليها أَقْزَامُ
البورجوازية المُتَجَدِّدون. إن «سفر في آخر الليل»
رواية تشريعية «picaresque» هي ليست رواية ثورية،
ولكنها رواية «الصعاليك». طبيبٌ، هو نفسه
خسيس/دنيء، يحكي استكشافاته في عوالم
البؤس المختلفة.

تُوجد مشاهد الحرب والمستعمرات الأفريقية
وأفريقيا وضواحي باريس الفقيرة والأمراض
والموت التي لا يمكن أن ننسى قسماتها. تمرّد
حقوق وفضّ وبادئة تهد وتلك هذه الأشياء
المُصَوِّرة، من الضباط والعلماء والرجال البيض
في المستعمرات والبورجوازيين الصغار ومشاهد
الحب الكاريكاتورية. لا وجود في العالم إلا للخسة
والنداء والعفونة والتفسخ والمسير نحو الموت
مع بعض التسلّيات البائسة من الحفلات الشعبية
ومن المواخير ومن الاستمناءات. إن «سيلين» لا
يرى في رواية اليأس، هذه، من خلاص سوى
الموت: بالكاد يمكن أن نتخيل ومضات الأمل
الأولى التي يمكن أن تكبر. ومن جهته يرى
«جورج باطاي» Georges Batelle أن رواية «سيلين»
الشهيرة يمكن اعتبارها وصفاً للعلاقات التي
تربط كائننا ما بموته الحاضرة. بشكل ما، في كل
صُور البؤس البشري التي تظهر من خلال المحكي.
إلا الاستخدام الذي يمكن لإنسان ما أن يقوم به
لموته الشخصية - المكلفة بمنح الوجود السوفي
معنى رهيباً - ليس مُمارسة جديدة:

إنه لا يختلف، جوهرياً، عن التأمل الرهباني أمام
جمجمة. إلا أن عظمة «سفر في آخر الليل» تظهر
في أنه لم يتم توجيه أي نداء إلى مشاعر الشفقة
المعتوهة التي ربطها الخنوع المسيحي بوعي
البؤس. لقد فات الزمن الذي كان يمكن فيه
لـ«إميل زولا» بلّغيه السخيف أن يستعير عظمته
من آلام الرجال في حين يظل هو، نفسه، بعيداً عن
هؤلاء البؤساء. إن ما يُعزّل «سفر في آخر الليل»
ويمنحها دلالتها الإنسانية هو تبادل الحياة

المعيشة مع الذين يلقي بهم البؤس بعيداً عن
الإنسانية - تبادل حياة وموت، تبادل موت
وسقوط..»

هذه الكلمات التي تعلو من شأن هذه الرواية،
التي تعتبر اليوم من أهم روايات القرن العشرين
في فرنسا، لا تخفي وجود مقالات سلبية اتجاهها.
فها هو الكاتب الروسي (السوفييتي) الكبير
«مكسيم غوركي» يقول: «إن الأديب المعاصر في
أوروبا الغربية فقد اليوم ظِلُّه حين هاجر من
الواقع إلى العدمية، كما يظهر جلياً في كتاب
«سفر في آخر الليل». إذ أن «باردامو» Bardam، بطل
الكتاب، فقد وخّطه ويحتقر البشر: ينادي على أمه
بـ«الكلية» وعلى عشيقاته بـ«المومسات»؛ إنه
لا مبال إزاء الجرائم ولا يملك أي معطى
لـ«لانضمام» إلى البروليتاريا الثورية، إنه ناضج.
كلية، ليقول الفاشية. «أما القائد الروسي «ليون
تروتسكي» فيكتب: «لويس-فيرديناند سيلين
ولجّ إلى الأدب الحقيقي كما يلجّ الآخرون إلى
منازلتهم. إنه رجل ناضج مسلّح باحتياطات
واسعة من ملاحظات الطبيب والفنان، مع لا مبال
مقتدرة تجاه كل ما هو أكاديمي، مع حس
استثنائي تجاه الحياة واللغة. سيلين ألف كتاباً
سينضمّد. إن «سفر في آخر الليل»، رواية التشاؤم،
أملها الإحساس بالزغب أمام الحياة والإعياء
واليزم الذي تقسب فيه، أكثر ما أملها التمرّد. إن
تمرّداً نشيطاً يرتبط بالأمل. أما في كتاب سيلين
فلا يوجد أمل.»

ترجمة لمقاطع من الرواية:

إلى الزايبث كريغ

حيثنا سفر

في الشتاء وفي الليل،

نبحث عن مُعَبِّر لنا

في السماء حيث لا شيء يلعب.

من أغاني الحراس السويسريين

(1٧٩٢)

ابتدأ الأمر على هذه الطريقة. أنا لم أتفوه بشيء. لا شيء.

«أرثر غانات» هو الذي تحدث إليّ. «أرثر»، طالب. طالب طب أيضاً، ورفيق. تلقى إذن في «ساحة كسينسي». كان الأمر يحدث بعد الغداء. يريد أن يتحدث إليّ. أنصت إليه. يقول لي:

«لندخل، لا نبق هنا». أدخل معه. هذا هو الأمر. بيتدن الحديث «رصيد المقيى، هذا، إنما يصلح لأكلة البنيض الصباحية، نصف المسلوق، تعال هنا» نلاحظ عدم وجود الناس في الشوارع بسبب الحرارة. كما أنه لا توجد سيارات أيضاً، لا شيء. حين تشد الحرارة يحدث نفس الشيء، لا يوجد من أحد في الشوارع. على كل حال هو الذي قال، في هذا الصدد: «إن أناس باريس يعطون الانطباع دائماً بأنهم مشغولون، ولكنهم في واقع الأمر يتجولون من الصباح إلى المساء: الدليل هو أنه لا يكون الطقس جيداً وعلاناً للتجول، من شدة البرد أم من شدة الحرارة، لا نراهم قط: إنهم يتواجدون كلهم في الداخل يتناولون قهوة بالحليب أو كؤوس الجعة. هذا هو قرن السرعة الذي يتحدثون عنه. أين هي؟ التغييرات الكبرى! التي يكون عنها.

كيف؟ لا شيء تغيّر في الحقيقة. إنهم يواصلون تبادل الإعجاب، هذا هو كل ما في الأمر. وهذا التصرف ليس جديداً، هو الآخر.

إنها كلمات، وحتى هي ليست بالكثيرة، وحتى بين الكلمات، من هي التي تغيّر! كلمتان أو ثلاث هنا أو هناك... كلمات صغيرة... من إحساسنا بالاعتزاز من جرّاء التفوّه بهذه الحقائق النافعة، ظللنا جالسين وسعيدين في النظر إلى نساء المقهى.

بعد هذا تطرق الحديث إلى الرئيس «بوانكاري» Poincaré الذي توجّه، هذا الصباح تحديداً، لندشين معرض للكلاب الصغيرة: هكذا الحديث يجر الحديث/ من حديث لآخر، تحدثنا عن صحيفة «الزمن» Le Temps التي ورّد فيها الخبر.

قال «أرثر غانات» وهو يمازحني على سبيل المغايظة: «الزمن»، ها هي صحيفة رائدة!.. لا توجد صحيفة أخرى تشبهها لتدافع عن العزق الفرنسي! أجبتُ كي أبين له بأن لدي كثير من التوثيق وكى أرد الصاع صاعين: «إن العزق الفرنسي يحتاجها، ما دام أنه لا يوجد!» قال ملحاً: «بل يوجد! يوجد عرق فرنسي! وهو عرق جيد! بل إنه أفضل عرق في العالم ومخدوغ جداً من يناقض هذا!»، وهكذا انطلق في تأنيبي. بطبيعة الحال ظلت صارماً معه.

«ليس صحيحاً، ما تطلق عليه لفظ العزق، إنه فقط هذا الخلط الكبير من الحُقرَاء من طينتي، والأرامض والأغاصص، وقصر القامة والأقزام والمرتجفين الذين وصلوا إلى هنا يطاردهم الجوع والطاعون والأورام والبرّد، أتوا إلى هنا ميزومين من جهات العالم الأربع. لم يستطيعوا أن يذهبوا أبعد من هذا المكان بسبب البحر. هذه هي فرنسا، وهؤلاء هم الفرنسيون.

قال لي شيء من رصانة وحزن:

— باردامو، إن آباءنا يستحقوننا جيداً، لا تقل سوءاً!...

— أنت على حق، أرثر، أنت على حق في هذا! حقوقون وطبعون ومن تعرضوا للاغتصاب والسرقة ومن هم كذلك منتزعي الأحشاء وحمقى دائماً، إنهم يستحقوننا جيداً! تستطيع أن تقول ما قلت! نحن لا نُغيّر! لا جوارب ولا أسباج ولا أراء، أو أنه لاحقاً، لن يستحق الأمر العناء. أما نحن فقد ولّدنا أوفياء، ونموت من جرّاء هذا الوفاء! نحن الجنود المجانين والأبطال من أجل الجميع والقردة الناطقة، كلمات تعاني، إننا منايك الملك الفقير، إنه هو الذي يتحكم فينا. حينما لا نكون عاقلين يقوم بالضبط علينا... أصابعه حول عنقنا، بشكل دائم، إنها تحيقنا عن الكلام، وعلينا أن نكون حزينين إذا ما أردنا أن نحافظ على قدرة الأكل... إنه يخنق من أجل لا شيء... إنها ليست حياة...

– يوجد الحب، يا «باردامو»!

أجبت:

– «أرثر»، الحب هو اللانهاشي الذي يوضع تحت إشارة الكلاب الصغيرة، وأنا أمتلك كرامتي..

– لتحدث عنك! أنت فوضوي، هذا كل في ما الأمر!

إنه مأكس صغير، في كل الحالات، ها أنتم ترون الأمر من هنا، وفي كل ما كان متقدما في آرائه. قلت له:

– «لقد قتلها، أيها المنتفخ. قلت إنني فوضوي!

وهنا أفضل دليل، وهو أنني قمت بتأليف نوع من صلاة نائرة واجتماعية ستقول لي عنها، على وجه السرعة بأنها قصص: الأجنحة الذهبية! هو العنوان! وقمت حينها بتلاوتها:

– إن صانعا أعلى يقوم بقذ الدقائق والفلوس، هو صانع يائس ودائم الدُمدمة مثل خنزير. خنزير بأجنحة من ذهب يسقط في كل مكان، البطن في الهواء وهو جاهز للمداعبات، إنه هو، هو سيدنا. لنجبال العناق!

أجابني:

«إن ما قمت بتأليفه، هذا المقطع الصغير، لا يصمد أمام الحياة، إذ أنني مع النظام الحالي ولا أحب السياسة. وعلى كل حين يأتي اليوم التي يطالبني فيه الوطن بإقامة دمي من أجله، سيحدثي بكل تأكيد، غير متهاون، ومستعدا للإجابة.»

بالتأكيد كانت الحرب تقترب منا دون أن ننتبه لها، ولم أكن على ما يرام. هذا النقاش القصير ولكن الحيوي أتعبني. ثم إنني أحسست بالانفعال لأن النادل تعامل معي بشيء من الدناءة بسبب الإكرامية. وأخيرا تصالحت مع «أرثر» كي تنتهي على ما يرام. كنا متفقين تقريبا على كل شيء.

قلت موافقا، بجر من التصالح:

«صحيح، أنت على حق تحديد، ولكننا في نهاية الأمر نتواجد في وضعية شاقة، ونحن نشغل كثيرا ويقوة، أنت لا تستطيع أن تقول لي

العكس...أما نحن الجالسين على مسامير فقد كنا قادرين على إطلاق النار على ماذا حصلنا؟ لا شيء. ضربات هراوات فقط، متاعب ومشاكل وتلفيقات ثم أيضا مقالب. يقولون بأنهم يشتغلون. إن هذا الشيء هو الأكثر بذاء بالمقارنة مع باقي الأشياء الأخرى، معلوم هم. نحن نتواجد في القاع نكابد، ذوي رواتع كريمة، ثم ها نحن! أنا في ما فوق، من أعلى الجسر، في الهواء المنعش، يوجد الأسياذ الذين لا يقلقون، بصحبة نساء جميلات ورديات ومنقفحات عَطُورا على أفخاذهن.

يتم إصعادنا إلى الجسر. حينها يضعون قبعاتهم العالية ويقذفون في وجوهنا: «عصابة القذرين، إنها الحرب التي يعلنون. سوف نواجه هؤلاء السفلة الذين يتواجدون في الوطن رقم اثنين، سنسحقهم. هيّا، هيّا. يوجد كل ما يلزم على متنها. «هيّا معا، صيحو، لنز في البداية صخبيا كبيرا، وليكن امتزاز: يحيا الوطن رقم واحد! يجب أن تسعوا من بعيد! من كان صياحه الأقوى سينال الميدالية ومكس! ويحكم! من لا يريدون أن يموتوا في البحر، يمكنهم دائما أن يموتوا على الأرض حيث الموت أقرب مما هو عليه هنا!» قال لي «أرثر» موافقا، وقد بدا لي، بالفعل، بأنه السهل إقناعه:

– الأمر على ما قلت، بالتحديد.

ولكن بالتحديد، أمام المقهى الذي كنا جالسين فيه، مرّت كتيبة عسكرية، وكان الكولونيل متقدما على فرسيه، وحتى وإن كان يبدو ودودا وقوي الجسم، في شيء من أبهة، فأنا لم أصغر سوى وثبة إعجاب.

صرخت في «أرثر»:

– «سأذهب لأرى إن كان الأمر على هذه الشاكلة. وهكذا كان انخراطي في الجيش، عذرا أيضا. صرخ بي، وقد امتعض بسبب وقع موقعي البطولي على الجمهور الذي كان ينظر إلينا:

— أنت لا شيء، أيها الغبي فيريدناند!

استأثرت قليلا من موقفه، ولكنه لم يَغيّر من موقفه. تبعته خطواتي. قلت في نفسي «لقد ولجت في الأمر، وسأبقى فيه».

«سوف نرى، أيها الأحمق!» كان عندي بعض الوقت كي أصرخ فيه قبل أن ندور حول شارع مع الكتيبة خلف الكولونيل وموسيقياه. لقد حصل الأمر على هذا الشكل، بشكل دقيق.

تمشيئا كثيرا. كانت ثمة شوارع كثيرة، ثم إنه كان فيها مدنيون وزوجاتهم وهم يصدرون صرخات تشجيع، ويلقون علينا بالورود، من الأرصفة وأمام المحطات ومن الكنائس. كان يوجد من بينهم وطنيون... هطلت أمطار، قللت التشجيعات، شيئا فشيئا، ثم اختفت، ولم يبق أحد على الطريق. لم نبق إذن سوى فيما بيننا؟ البعض خلف البعض الآخر؟

الموسيقي توقف. قلت في نفسي، حينها «كخلاصة حين رأيت كيف تدور الأشياء، أصبح الأمر بعيدا عما تصورته! كان يتوجب أن تبدأ من جديد» كنت سأغادر. ولكن قضى الأمر. كانوا قد أغلقوا الباب بهدوء خلفنا نحن المدنيين. لقد كنا نشبه فئراناً.

بمجرد أن تلج في هذا العالم فنحن موجودون فيه بالفعل.

جعلونا نمتطي خيولا، ثم بعد مرور شهرين من الامتطاء أنزلونا إلى الأرض. ذات صباح جاء الكولونيل يبحث عن فرسه، كان ضابطه المرافق قد امتطاها وغادر. لم نكن نعرف إلى أين، في مكان، تمر منه الرصاصات، من دون شك، بسهولة أقل من مرورها وسط الطريق. هنا تحديدا انتهى بنا الأمر، الكولونيل وأنا، وسط الطريق، وأنا ماسك السجل الذي يدون فيه الأوامر.

بعيدا في قارعة الطريق، أبعد ما نستطيع الرؤية، كانت ثمة نقطتان سوداوان، في الوسط، مثلنا، ولكن الأمر كان يتعلق بألمانيين منهمكين في

إطلاق النار منذ أكثر من ربع ساعة.

الكولونيل كان يعرف، ربما، لماذا يقوم هذان الألمانيان بإطلاق النار، والألمانيان ربما كانا يعرفان السبب، أما أنا، ففي الحقيقة، لم أكن أعرف السبب. بحثت في أقصي ذاكرتي فاكشفت أني لم أسبق إلى الألمان. لقد كنت دوما شخصاً محبباً، ومؤدباً معهم. كنت أعرف الألمان قليلا، درست في إحدى المدارس الألمانية، حينما كنت طفلا، في ناحية هانوفر. كنت قد تحدثت لغتهم. كانوا كتلة من أوغاد صغار يصرخون بعيونهم الشاحبة والمختلصة مثل عيون الذئب. كما كنا نذهب معا لمداعبة الفتيات بعد انتهاء المدرسة في الغابات المجاورة حيث نتعلم الرماية وإطلاق النار من مسدسات كنا نشتريها بأربعة ماركات. كنا نشرب الجعة الحلوة. ولكن أن يقوموا الآن بإطلاق النار علينا الآن ووسط الطريق، دون أن يأتوا، في البدء، للحديث معنا، كان يوجد هامش، بل ثمة هوة. ثمة اختلاف كبير.

الحرب كانت، تحديداً، كل الأشياء التي لا نفهمها. لم يكن للأمر أن يستمر على هذا الشكل.

لقد حدث لهؤلاء الناس شيء ما استثنائي. شيء لم أحس به على الإطلاق. لم أستطع أن أفطن له...

مُساعري تجاههم لم تتغير. على الرغم من كل ما حدث كانت تتنابني رغبة في محاولة فهم طبيعتهم العنيفة، ولكن كانت لدي رغبة أكبر في مغادرة المكان، بشكل كبير ومطلق، وقد بدا لي الأمر، بشكل مفاجئ، وكأنه وقع خطأ مربع.

على كل حال، قلت في نفسي:

«في وضع مماثل ليست ثمة ما يمكن أن يفعل، لا شيء سوى الهرب».

فوق رأسينا، على بعد ميليمترين، بل على بعد ميليمتر من صدغينا تأتي مهترّة الواحدة تلو الأخرى هذه الخطوط الطويلة من الفولاذ المشوّقة التي ترسمها الرصاصات التي تريد قتلنا، في هواء الصيف الحار.

لم أحسُّ أبداً قدر ما أحسستُ الآن من أنني غير نافع ومفيد بين كل هذه الرصاصات وأشعة هذه الشمس. سخريّة كبيرة جداً وشاملة.

لم يكن عمري آنذاك يتجاوز العشرين سنة. مزارع مهجورة في البعيد، كنائس فارغة ومفتوحة، كما لو أن القرويين غادروا هذه المزارع في النهار، غادروا كلهم، إلى حفلة من الجهة الأخرى من المقاطعة، وتركوا لنا، في ثقة، كل ما يملكون، باديتهم وعرباتهم ونقالاتهم وحقولهم وعقاراتهم المسوّرة والطريق والأشجار وحتى البقر وكلها مع سلسلتها، كل شيء. كل هذا كي ننعّم بالسكينة ونفعل ما نريد أثناء غيابهم. لقد كان الأمر ودوداً من جانبهم. قلت في نفسي: «مع كل ذلك، إن لم يكونوا في مكان آخر! لو كان لا يزال أناسٌ يتواجدون من هنا، بالتأكيد ما كنا لنتصرف بهذه الطريقة الخسيسة! السيئة جداً! ما كنا لنجروا على فعلها أمامهم! ولكن لم يكن يتواجد أحدٌ كي يُراقبنا! لا أحد سيوانا، مثل زوجين يقترفان فواحش حين ينصرف الجميع.»

فكرتُ في نفسي أنا أيضاً (خلف شجرة) بأنّي كنت أتمنى لو رأيتهُ هنا، هذا الشخص الذي حدثوني عنه كثيراً، ويشرحوا لي كيف كان يعمل حين أصابته رصاصةٌ في بطنه.

هذان الألمانيان القاعدان في الطريق العنيدان والقناصان، يطلقان النار بشكل سيء، ولكن يبدو أنهما كانا يتوفران على كثير من الرصاص، متآجر بأكلها من دون شك. الحرب بالتأكيد لم تكن قد انتهت بعد. أما الكولونيل، فيجب القول بأنه أبان عن شجاعة مدهشة. كان يتجول في وسط الطريق ثم يتنقل طولاً وعرضاً بين مَسَارِ الرصاصات ببساطة كبيرة، كما لو أنه ينتظر صديقاً على رصيف محطة. فقط بشيء من تَقَادُ صبر.

يتوجب عليّ أن أقول الأمر حالا، في البدء كنتُ أمقت البداية، أجدها حزينة، بمواجهتها التي لا

تنتهي، بمنازلتها الفارغة دوماً من ساكنيها ويطرّفها التي لا تؤدّي إلى أيّ مكان. ولكن حين تُضَيّف الحرب إلى كلّ هذا، فلن يستطيع أحد البقاء فيها.

بدأت الريح تهبّ، عنيفةً، من كل جوانب المنحدر، كانت أشجار الصفصاف تمزج رشّاتها من الأوراق بتلك الأصوات الصغيرة الجافة التي تأتي من هناك وتستهدفنا، هذان الجنديان المهولان كانا يُخطئنا باستمرار، ولكننا كنّا، وَسَطَ ألف قتيل، كَمَنْ يملك ملاييس أنيقة. لم أَعُدْ أستطيع التحرك. لقد كان الكولونيل وحشاً! في الوقت الحاضر كنتُ متأكداً من الأمر، أخطر من كلب، ولم يكن يتخيّل وفاته. أتصور، في نفس الآن، أنه يتواجد الكثيرون ممن يشبهونه في جيشنا، ناس شجعان، كما يوجدون أيضاً ومن دون شك في الجيش المقابل. مَنْ يعرف كَمْ هو عددهم؟ واحد، اثنان، ربّما عدة ملايين في المجموع؟ من هذه اللحظة تحوّل خوفي الشديد إلى رعب. مع كائنات مشابهة تستمر هذه الحماقة الجهنمية إلى ما لا نهاية...

لماذا سيتوقفون؟ ولم أحسّ من قبل مثل هذه القسوة في الأحكام التي يُصدرها البشر والأشياء. تساءلت في نفسي: هل أنا إذن الجبان الوحيد على هذه الأرض؟ وفي كثير من الفزع: ...أنا الضائع بين ملايين من المجانين الأبطال والهانجين والمسلمين حتى سُحِر رؤوسهم؟ بِخُذَاتٍ ومن دون خُذَاتٍ، من دون خيول وعلى دراجات نارية، وهم يصرخون، في سيارات، يصفرون، رماة، ومتأمرون، وطائرون، على ركبتيهم، يحفرون، ينسلّون، ينطؤون نصف دورات في الدروب، يفرقعون، مسجونين على الأرض، كما لو كانوا في سجن مظلم، كي يُدْمَرُوا فيه كلّ شيء، ألمانيا، فرنسا والقارات، كلّ مَنْ يتنفّس، تدمير، أكثر سعارةً من الكلاب، يعيشون سَعَارَهُمْ (وهو ما لا تفعله الكلاب) أكثر من مائة، أكثر سعارةً، ألف مرّة،

من ألف كلب وأكثر شذوذاً منها بكثير! كُنّا جميلين! بالفعل أنقبِلْ فكرة أني كنتُ منخرطاً في حرب شديدة الغموض.

نحن عذارى الفظاعة مثلما نحن عذارى اللذة. كيف استطعتُ أن أشك في هذه الفظاعة وأنا أغادر ساحة «كليشي»؟

من يستطيع أن يتنبأ قبل الدخول، حقيقةً، في الحرب بما تحتويه روح البشر القدرة والبطولية والكسولة؟ في الوقت الحاضر، كنتُ محصوراً في هذا الهروب الجماهيري نحو الموت الجماعي ونحو النار.. كان الأمر يأتي من الأعماق، وما قد وصل.

لم يكن الكولونيل يُظهر علامات تردّد، كنتُ أراه يتلقى على المنحدر رسائل صغيرة من الجنرال وكان يمزّقها بعدئذ، كانت غير ذي أهمية، وكان يقرأها بلا عجلة، بين الرصاصات.

لم تكن أية واحدة منها تتضمن أمراً واضحاً بوقف هذه الفظاعة.

لم تكن الأوامر القادمة من فوق تقرّ بوجود خطأ. خطأ فظليح.

خطأ في توزيع وَرَق اللعب. كان القصد منها هو مُناوِرات من أجل الضحك، وليس من أجل القتل. لكن ليس هذا! لقد كان جنرال الفرقة العسكرية، زعيمنا جميعاً، يكتب، من دون شك، إلى الكولونيل: «استمر، يا كولونيل، أنت على الطريق الصحيح» كان الكولونيل يتلقى رسالة كل خمس دقائق، عن طريق رجل اتصال، كان الخوف يجعله أكثر خضرة وأكثر جبنًا، كنتُ سأجعل منه أخي، ولكن لم يكن لدينا وقتٌ للتعاقب كذلك.

إنّ لم يكن ثمة من خطأ. وما كنا بصدده من تبادل إطلاق النار، كما نفعل، من دون أن يرى بعضنا البعض، لم يكن ممنوعاً! كان جزءاً من الأشياء التي يمكن القيام بها من دون الحاجة إلى توبيخ. بل كان شيئاً معترفاً به ويحظى بالتشجيع

من دون شك من قبيل الأناس الجيدين، مثلما هو شأن القرعة أو الخطوبة أو الصيد بالكلاب. لا شيء يمكن إضافته. لقد اكتشفت الحرب كلّها، للتو، وبشكل مفاجئ. فقدتُ بكارتني. يجب على المرء أن يكون لوحده أمام الحرب، مثلما كنتُ أنا أمامها في تلك اللحظة، كي يجنّها قاسية، لا من أمام ولا من الجوانب. تم إشعال شرارة الحرب للتو بيننا وبين الآخرين الذين يوجدون في الجهة المقابلة، وما هي الآن تحترق! مثلما تيار يمر بين قطعتي فحم في مصباح قوسي. والفحم ليس مهياً للانطفاء بعد.

سنتحلّ عناءها جميعاً، الكولونيل كما يتحملها الآخرون، وكلّ مُحارِل مهما كان، لحمه الرديء لن يمنع من لحم الشيء أكثر ممّا يمنحه لحمي إذا مرّ عليه التيار المواجه.

توجد طرق عدة لتلقّي الموت. أه! كم كنتُ سأدفعُ في هذه اللحظة كي أكون في سجن بدل أن أكون هنا، أنا البليد! مثلاً، كي لم أرتكب سرقة ما، في مكان ما، لما كان الوقت لا يزال مناسباً. إننا لا نفكر في أي شيء. نخرج من السجن أحياء، لا من الحرب. أما ما تبقى، فليس سوى كلمات.

أه، لو كان، فقط، يتبقى لي الوقت، ولكنه لم يعد موجوداً. لم يعد ثمة شيء يسرق. قلتُ في نفسي كم سيكون الأمر رائعاً في سجن هاديّ وصغير، حيث الرصاصات لا تمرّ، لا تمر أبداً.

كنتُ أعرفُ سجنًا جاهزاً، في الشمس وفي الحرّ. في شبه حكم فكرتُ في سجن «سان جيرمان»، تحديداً، القريب جداً من الغابة، وأنا أعرفه جيداً، وكنتُ، فيما مضى، أمرّ بالقرب منه كثيراً. كم نتفخّر! كان يُخيفني حين كنتُ طفلاً. السبب هو أنني لم أكن أعرفُ الرجال بعد. لن أصدق أبداً ما يقولون ولا ما يفكّرون فيه. إنهم بشر ولا يتوجب أن نخاف إلا منهم، وبشكل دائم.

كم من الزمن سيطول هذيانهم، حتى يتوقف، هؤلاء الوحوش، مثهكين أخيراً؟

أفضل إنسان في العالم

هارديس بيتروسيان

ترجمة: نوفل نيوف*

قالت لي المناوبة في الفندق.

. لا يوجد إلا مكان واحد، ولكن مع جار مريض لم يكن لدي مخرج فاضطرت أن أوافق. ولكن قد يعترض المريض؟

فطلبت من المناوبة أن تتصل به هاتفيا وتسأله. ثم نظرت إلى ورقة أمام المناوبة. كانت ورقة عادية اقتطعت من دفتر مدرسي ذي مربعين، وفي كل مربع إشارة صليب بقلم أحمر. ومعنى ذلك أن الحجرة مشغولة. أما في الفندق فالوضع خلاف ذلك، إذ يمكن أن يتعايش في الحجرة الواحدة شخصان أو ثلاثة أو أربعة. لا أعرف لماذا خطر لي ذلك. كلمته المناوبة بالهاتف

. يقول. تفضل، بل سأكون سعيدا. كان صوتها مشوبا بالثك، اصعد إلى الطابق الثاني، الحجرة الثامنة.

تبين أن جاري رجل طاعن في السن، وربما يناهز السبعين من العمر. قال.

. آ، ها أنت جئت، اعذرنني لأني مريض.

. ماذا تقول، فأنا من يجب عليه أن يعتذر، ولكن لم يكن لدي مخرج آخر...

وضعت الحقبة قرب الفرازة وتناولت المحفظة. سألتني:

. هل ستخرج؟

. قالت الممرضة أنك صحفي. أهذا صحيح؟

قلت له

. أشغل في جريدة، أحضر لك شيئا؟ لينا أو ماء معدنيا، مثلا؟ أشكرك.

خرجت إلى الشارع. كان علي أن أقبال في مكتبة المدينة يرانوهي فوسكاتيان. فقد أفلقتني رسالتها التي استلمناها منها في هيئة التحرير. تبدو وكأنها قصة عادية. اثنان يربط بينهما الحب والصداقة ويلتقيان. ولكن الشاب قال لها مرة:

* مترجم من سوربة

«لن نلتقي بعد الآن».

وماذا. إن ذلك كثيرا ما يحدث... ولكن عبارة واحدة في رسالتها أفلقتني. « إنني أكره العالم كله، أكره الجميع. من أصدق بعد هذا؟ لم أعد أصدق أحدا أو شيئا ».

ها هي المكتبة.

. أتريد يرانوهي؟. ردت فتاة كانت جالسة في الغرفة الأولى..

أأنت من الجريدة؟

ذهبت الفتاة إلى الغرفة الثانية، وبعد قليل انفتح الباب مرة أخرى وخرج من هناك أربع فتيات أو خمس.

. أنا يرانوهي. قالت واحدة كانت أصغرهن وربما أجملهن.

بادلتها السلام.

. ويخه كما ينبغي. قالت إحدى الفتيات. لا تبخل بالكلام فهو يستحق.

. هن يعرفن كل شيء. قالت يرانوهي. لقد انتهى عملنا اليوم، اجلس.

. ربما تأتيني إلى الفندق. قلت. في الحقيقة، ان جاري في

الحجرة مريض، ولكنه مسن ولن يضايقنا.

لاحظت أن الفتيات تبادلن النظرات بأسف، فقلت: إذا دعت الضرورة فسأحدث معهن أيضا.

. كما تشاء. قالت يرانوهي. أحضر الرسائل معي؟

. أية رسائل؟

. رسائلي...

نظرت إليها. الرسائل... أي تلك الرسائل التي كتبها لها، والتي ربما كان فيها اعترافات بالحب، وعواطف وأسرار... خيل إلي أن التعجب أصاب أيضا حتى الكتب المقرصة جنباً إلى جنب قرب الجدار، ولكنها اعتصمت بالصمت، شأنها شأن.

. الرسائل فيما بعد. قلت لها، إذا اقتضى الأمر...

.. سأجيء.. قالت يرانوهي.

جاءت.

راكبة على نمر.
.. أم، أنت شبيهة بنازار الشجاع.. حاولت أن أزعج.. انك جعلت
من النمر حصانا!

.. نمر من ورق.. قالت الفتاة.. رسمه أحد معارفنا. لقد ضحكنا
كثيرا في ذلك اليوم.. ولا يزال ذلك الضحك يرن في أذني.
ولكنني أعرف الآن أنه منافق.. فحتي في الضحك كان ينافق..
أعدت النظر إلى الصورة.. بالطبع لم يكن ضحك الشاب يترامي
إلى سمعي من الصورة الفوتوغرافية.. ولكن خيل إلي أن ثمة
بسة تبعث الدفء في هذه الصورة.. بسة شاب.. فهل البسة
المخافة تدفئ أيضا؟ لا أدري.

نظرت إلى الفتاة بحزن.. فلماذا تريد أن تحذف من حياتها
يوما كاملا؟ لقد كان على ما يبدو يوما سعيدا.. كم هي في
هذه الصورة خالية البال ومسرورة.. إلا أن يرانوهي لم
تكن تسمع أفكاره.. مثلما لم تكن أسمع الضحك في
الصورة.. تابعت قائلة:

.. كان طفلا.. طفلا كبيرا.. كان يستلم مرتبا ضخما ويوزعه
كيفما اتفق.. وحين كانوا لا يعيدون له الدين لم يكن يسأل أو
يطلب بإعادتها.. ويسبب الشقة ذهبت أنا إلى المصنع،
أوضحت أننا على وشك.. فأعطيني شقة.. لم يكونوا يعرفون
شيئا عني إطلاقا.. ولكنه انزعج لأنني ذهبت إلى المصنع.
لماذا؟ لا أدري..

تكلم العجوز فجأة.. كنت أظنه غافيا وهو مستلق مغمض
العينين.. إذن.. كان يستمع.

.. إنه نسخة طبق الأصل من صديقي آكوب رفائيليان.. فهو
أيضا كان ينسى استرجاع الدين.. لقد توفي في نوفمبر
الماضي.. كان معاشه التقاعدي كبيرا.. كان يقول: « كم أحب
تقديم الدين للناس السيئين ! لأنهم بعد ذلك يتجنبون
مقابلي فلما منهم أنني سأطالبهم بالتسديد .. »

قال ذلك وانخرط بالضحك.. كان إنسانا غريب الأطوار !
إنسانا طيبا كان

ضحكت يرانوهي أيضا.. ولكن العجوز أغمض عينيه مرة
أخرى.. كانت الصورة الفوتوغرافية لا تزال على الطاولة.. لم
تكن الأرجوحة تدور.. ويدت بسة الشاب الآن كثيفة.
.. وماذا بعد؟

وسرعان ما عثرت الفتاة على سلسلة الحديث المقطوعة
.. أه.. بخصوص الشقة.. قل لي: هل كان في تصرفي ما يسيء؟

قليل ما أضافته إلى مضمون رسالتها.. بل وأنا أيضا استمعت
اليها لقليل من الاهتمام.. كان ثمة فكرة ما تنضج في دخلي
بالمح ولا تستطيع أن تجد لنفسها اسما.. وبينما كنت أطرح
الأسئلة كان دماغي مشغولا بالعثور على تلك الفكرة البالغة
الأمسية.

.. أحقا هو إنسان سيئ؟.. سألتها أخيرا.

.. سيئ؟.. قالت الفتاة.. ما في ذلك شك.

.. ولكن كيف أحبيته.. إذن؟

.. لا أعرف.. ربما لم أميز.. فالناس يكذبون.. جميعهم يكذبون..

.. جميعهم؟

.. لماذا تتعجب؟.. ونظرت يرانوهي إلي بتهكم وكأنها تشفق
على من لا يفهم هذه الحقائق البسيطة.. .. أخته.. أصدقائه..
أصدقائي.. الأقرباء.. الجميع !

تلمل العجوز في مكانه.. وسعل ثم تناول عن الطاولة كأس
ماء وشرب.. التفت إليه.. لعله بحاجة إلى شيء؟

.. تحدثا.. تحدثا.. قال العجوز ردا على نظرتي المتسائلة

لم تنظر الفتاة صوبه.. كانت تبحث عن شيء في حقيبتها..
لاحظت أن أصابعها ترتجف.. واكتشفت أنني مسرور بذلك..
كانت نظرتها مرتدة إلى أعماقها.. وربما لهذا السبب مضى
وقت طويل دون أن تتمكن من العثور على ضالتها.. خطرت لي
أنها كانت مولعة بالشاب.. فحاولت أن أجد في هذا تفسيرا لما
سمعت منها للتو.. ورغبت في أن أتصور ذلك الشاب وأنظر في
عينيه..

أشعلت سيجارة.. فأنت عندما لا تستطيع قول شيء.. عندما لا
تجد كلاما تتابع به الحديث يكون إشعال سيجارة أفضل حل..
حينئذ تتجمع أفكارك وقد تجد الكلمة المبتغاة بالذات.. أو
واحدة من تلك الكلمات تحديدا.

سألت العجوز

.. ألا تدخن؟

هز رأسه بالنفي.

أخيرا وجدت الفتاة ما كانت تبحث عنه فمدت يدها إلي
بصورة فوتوغرافية قائلة:

.. ها هو.

نظرت إلى الصورة.. كانا معا في أرجوحة دوارة.. وكانت هي

هل أغضبت؟ ليتنا تخاصمنا، ليتني على الأقل عرفت...
 لم أقل شيئاً، بدأ العجوز غارقاً في النوم. كان يشبه رسماً على ورق شفاف وضعه أحد على سادة بنية تعليفه على الجدار فيما بعد.
 - إنني أستمع، قلت ليرانوهي.
 - يجب أبي رواية هذه القصة، وثب ذنب لي كتفي إنسان وقال له إذا أخذتني إلى مكان يرد فيه الإنسان على المعروف بالمعروف أهليت سيبك.
 - حسناً، قال الإنسان. وانطلقا في الطريق. ولا يزالان على هذه الحال، لم يصلا إلى ذلك المكان حتى الآن. ثلاثة آلاف عام والإنسان يحمل الذنب على كتفيه. في الماضي لم أكن أصدق أبي. كنت أناقشه. ولكنني الآن أرى أنه على حق...
 تألق بصيص ما في عيني العجوز، بل وحاول أن يجلس في السرير وهو يقول.
 - غبية هذه القصة، إياك أن ترويهما في مكان آخر!
 - سأرويها، لم تتراجع الفتاة، وسأسوق قدر ما ينبغي من البراهين عليها! أتريد؟
 - لا أريد!.. وخبا البصيص في عيني العجوز. لا أريد كان المطر يهطل في الشارع. وخيم الظلام.
 - ربما نخرج، قلت للفتاة. ظننت أن العجوز يريد أن يبقى وحده. - إنني موله برذاذ المطر. وأنت؟
 - لقد حملت مطري حيلة، قالت ليرانوهي.. فلنخرج إذا شئت كان المطر قد طرد من الشارع عدداً كبيراً من الناس ولم يبق إلا من يرتدي المعاطر ويضعه «مجانين» مثلي. وبخروج لمحت اثنين أو ثلاثة من أولئك «المجانين» كانوا حاسري الرؤوس، يرتدون جاكيتات خفيفة واقفين في محطة الحافلات يتناقشون ويقهقهون.
 نظرت ليرانوهي إليهم باستنكار قاتلة. - مموسون!
 - أنا أيضاً دون مطر!
 - عفوا.
 - لا، لا بأس! كل ما في الأمر أنني أحب هؤلاء «التمسوسين» وهل كان نيرسيس يحب المطر؟
 - كما جالسين في السيارة، قالت الفتاة، هل تعرف ماذا كان يقول؟ يجب ألا يكون لدى الإنسان إلا بذلتان وزوجان من الأحذية... ديون. ولا شيء آخر. ويجب أن يتجول في العالم قدر ما يستطيع. أليس مموساً؟

ضحكت. فنظرت هي إلى السماء وضحكت أيضاً. صدقا، خيل إلي فجأة أن خطوط عجين رقيقة تتدلى من السماء، ملايين الخيوط! وفجأة تذكرت قريتي وأمي التي كانت تعلق تلك الخيوط على حبال الغسيل مقابل الشبابيك، فأطل بضعة أيام أرى العالم من خلال الفراغات اللبيفة المتكونة بين أشرطة العجين تلك. ثم شبّ في داخلي شيء بالغ الدفء ورغبت في أن أشاطر ليرانوهي هذه الذكرى، لكنني عدلت عن ذلك خشية أن تضحك مني.
 - هل رجعتما؟ سألت العجوز.
 كنت قد دخلت الفرقة على أصابع قدمي فلما مني أنه نائم، إن لاحظت وأنا في الشارع أن الضوء مطفاً في نافذتنا.
 - كيف حالكم؟ سألتها.
 - جيد. ثمة طعام على الطاولة جبن رائع.
 أشعلت النور. كان على الطاولة زجاجتان فيهما ماء معدني نظرت إلى العجوز بشيء من الحرج. فقال:
 - لقد طلبت من المناوية. فلنأكل. إنه جبن لذيق للغاية. أعرف أن الصحفي إنسان شرود ينسى نفسه، وضحك ثم قال.
 - هناك لين أيضاً.
 - هل جئت من يريفان؟ سألتها.
 - بل من كراسنودار. فبرت أن أرى وطني لآخر مرة، كان في صوته رنة كآبة، ثم ضحك، - إنني أمزح، طبعاً. كل ما في الأمر أنني اشتقت إلى مناظقتنا...
 صمت، وأطال الصمت ثم سألت.
 - كيف الفتاة؟ هل تابعتما الحديث؟
 - كان المطر يهطل
 لاحظت أن العجوز يطار إلى يتمن، وتعباً لي أنني أخطأت فقد تبتدت في عهده الزرقاوين كآبة لا تلتقط.
 - هل ستطول إقامتك هنا؟ سألتها.
 - ريثما أتعافى.
 - إذن فأنت واديت هنا... وأردت أن أسأله أيضاً لماذا نزل فندقا وهل لديه في المدينة أقرباء حقاً، إلا أنني عدلت عن السؤال.
 - مدينة جيدة، قلت.
 - جدا. لم أرها منذ خمس سنوات.
 (أغمض العجوز عينيه. خيل لي أنه يسمع ذلك الحديث من جديد.

. ماذا قال أبوك أيضا؟

. لم أستسرسل في الأسئلة. قال إنهم حددوا له معاشا تقاعديا .
ستين روبلا. يريد أن يقيم تمثالا على ضريح والدتي. قال إنه
اشتااق إلى المدينة..

. بأية أموال سيقوم التمثال؟ - رفعت الكتلة صوتها. أبعاشه
التقاعدي ستين روبلا؟ علام يعتمد؟

. علام يجب أن يعتمد؟

. أن نعيش في غرفتين، أربعتنا

لم يستمع إلى بقية الحديث، ولم يكن به رغبة للاستماع. ولم
ينتبه ابنه وكنته إلى أنه في الحمام يقتل...)

فتح العجوز عينيه ونظر إلي بشيء من الخوف. لعله ظن أنني
أنا أيضا سمعت ما كان يسمعه إلا أنني لم أكن أسمع شيئا. ما
إن لاحظ أنه أطل الصمت حتى فتح عينيه، وقال.

. جبن جيد، أليس كذلك؟

. جدا.

قبل ثلاثة أيام التقيت بصديق قديم. كنا ندرس معا ذات يوم.
قائني إلى المقبرة وقال. «ها هم رفاقنا. كلهم يرتدون هنا
الآن» نظرت إلى شواهد القبور، قرأت الأسماء. لم أحضر موت
أي منهم، فكان يصعب علي أن أصدق أنهم راقدون تحت تلك
الشواهد. كم تقدر عمري؟

. ستون، خمس وستون...

. أربع وسبعون.

دققت النظر بالعجوز. في تلك اللحظة كان يمكن تقدير عمره
بمائة سنة.

. هل ستكتب عن هذه القصة؟

. لا أعرف، سأحدث مع الشاب. ولكنه ليس موجودا في
المدينة. لا أعرف...

. ما تلك الصداقة التي روتها عن الإنسان والذئب؟

(صباحا وهو يغادر البيت حاملا حقيبة بيده سأل ابنه.

إلى أين؟

. أريد أن أحل ضيفا على صديقي القديم أليك. فقد أتج علي
بالرجاء. سأعود، أبقى عنده يومين، ثم... أشد الرجال

. ولكنك قلت إنك قد...

. وهل صدقتم؟ فمن يتركني ألقاعا؟ نظر ابنه إليه ببرية، فيما
قالت الكتلة

. أبوك رجل قوي، ويوسعه أن يعمل عشر سنوات أخرى...

جاء إلى الفندق. وفي المساء أصيب بجلطة قال الأطباء إن
الجلطة شديدة الخطر، وإذا لم يتعرض لجلطة ثالثة فلا داعي
للخوف. بل وسمحو له بالنهوض أحيانا فقد أصابته الجلطة
الأولى في العام الماضي /.

تذكرت فجأة أنني لم أعترف على اسمه بعد.

. مراد فاردا بيتيان. - قال. - ولكنني أفضل أن تناديني باسمي
الأول «مراد» فقط.

ابتسمت. إنه يكرهني بأربعين عاما، وطيلة الأعوام الأربعة
والثلاثين الباقية لم نتعارف. فكيف لي أن أناديه باسمه
الأول مجردا «مراد»؟

صباحا التقيت بيرانوحي في المكتبة وقد أحضرت الرسائل
وعدا من القصصات. ولسب ما قررت أن أقرأ القصصات
تحديدا

«يرانوحي، أرجوك ألا تنزعجي مساء، بعد العمل سأذهب إلى
فريج لإصلاح السطح. قريبا سننزوج / ضحك، تصفيق /.

انتهي إلى المسرح مع أختي، حسنا».

«والأسفاه! لماذا تخاصمت يا يرانوحي مع أختي
أريك؟ جئت ولم أجدك. إنني مستعجل. علينا أن نجيء
بالطبيب من بيرقان لوالدة فردان. أ نتركه يذهب وحده؟
سأراك غدا، حسنا..»

لم أقرأ الرسائل. فجأة خيل إلي أنني أنظر من ثقب القفل إلى
نفس لا أعرفها.

. يبدو أنه شاب جيد.

نظرت الفتاة إلي متعجبة. فأردفت قائلا.

. لا أعرف. ربما لو تعرفت عليه لغيرت رأيي به. ولكنها، صدقا،
رسائل جيدة! لاحظت أن الفتاة ما زالت تنظر إلي متعجبة. .
وأنت، أما كنت ذهبت لمساعدة صديقك؟

. طبعاً، كنت ذهبت. لو كان لدي وقت فراغ. فالجميع
يتصرفون على هذا النحو.

. الجميع.

. الناس الأذكىء.

. وإذا كان صديقك بحاجة إلى مساعدتك عندما تكونين
متهولة بالضبط، ولست في مزاج رائق؟ .

. على الصديق أن يفهم أنني لا أستطيع.

. وإذا كانت الحاجة ماسة؟.

. لقد انتظرتة حوالي عشر مرات في ثياب الخروج ولم يأتي

كان يمكن إصلاح السلطع يوم الأحد. أما المسرح...

- كان يمكن إصلاح السلطع يوم الأحد. - أجبت ألياء. - ولكن بعض الأشياء ربما لا يمكن...

لمحت كآبة في عيني يرانوهي. وقد أكون أنا من اختلفت ذلك رغبة مني في أن تحدثني المزيد عن كآبتها...

لو كان لي لأصدرت أمراً يمنع التحدث عن حب مضي، ومنع قراءة رسائل مضي عهدهما والاحتفاظ بصور فوتوغرافية فأت زمانها. فبعد سنوات من القطيعة يصبح كل شيء كذبا، ويبدأ المرء نفسه يسرق ماضيه.

«لو أننا تخافنا، أو لو أنني أزعجتك مرة واحدة...».

لماذا يا يرانوهي؟ أكان ذلك سيصبح سهبا؟ إذ لا يمكن لسبب أن يكون مقبولا لدى اثنين، لأنه لا يوجد في الدنيا لثان متشابهان...

- أنت أيضا رجل، ومن الواضح أنك ستدافع عنه.

هل كانت طيلة هذا الوقت مكتفية بالصمت، أم كانت تفكر بالجدان غير المطلية في المكتبة؟ أو ربما بالجرايات الشايلون، أو بأيام البرد التي ستحل قريبا، بألف شيء وشيء... إلا أن كآبة عينيها، وأصابعها التي ترتعش وهي دون طلاء...

- أدافع؟ كلا. بل أحاول الفهم والتوضيح، ربما...

- هيهات أن تفنني. ثم ما الذي سيتغير في المحصلة؟ العالم كله؟ مدينتنا؟ الناس؟ أم تراه سيعود؟ كل ذلك كلام فارغ أنا أيضا أردت أن أقتع والذي، فماذا كانت النتيجة؟ من منا كان على حق؟

مرة أخرى ظلمت على الكآبة التي توترت في أصابعها، في شرايينها، في حجرتها

إنني محاسب، - قال العجوز. - عمل ممل، أليس صحيحا؟ أمارسه منذ أربعين عاما. شد ما أفرح عندما يكف أحد عن دفع ضريبة العقم. إذن لقد ولد طفل. ودائما أقدم له ١٠٠ غرام من المشروب. عندما مهندس اسمه تيموفي يغوريتش. يقول لي: كان يجب أن تكون شاعرا! أي شاعر أنا! أما تيريزان...

كان العجوز يتحدث وأنا أنظر عبر النافذة في الظلام. كان جالسا في سريره، مدليا ساقيه، مستندا بظهره إلى الجدران رأيت في زجاج النافذة خياله مختلطا بالشارع، بفرقتنا، بضوء النجوم... وفي النافذة نفسها رأيت فجأة كيف ضغط العجوز

بيده على صدره وحاول أن يستلقي... فقفزت. قال لي شيئا لم أفهمه. وبسرعة أرقدته بأقصى ما أمكن من الحذر. قال لي بصوت منقطع. «شكرك».

لم يتسنّ للمناوبة أن تتصل بالإسعاف. لم ينتظر العجوز الأطباء. لقد مات. كانت تلك ثالث جلطة تصيبه.

- سأحصل هاتفا بابنه، - قالت المناوبة.

- ابنه؟ ابن من؟

- ابنه هو.

- أعنه ابن في المدينة؟

- نعم.

غطت المناوبة العجوز بشرف، ولكنني ظلمت لا أستطيع النظر ناحيته. لم أصدق ما حدث. لم أشأ أن أصدق.

كانت الأضواء ما تزال تنعكس في زجاج النافذة، أضواء الشوارع، غرقتنا النجوم، ولكن وجه العجوز لم يكن موجودا. لم يكن ثمة إلا شرف أبيض، ولا شيء آخر.

لا أعرف كم مضي من الوقت. دخل إلى الغرفة رجال ونساء. يبدو أن أحدهم كان ابن العجوز، وأحدهم كان الكلبة. خرجت إلى المرمر، أشعلت سيجارة. اقتربت مني المناوبة. كانت ما بين الأربعين والخامسة والأربعين، يبدو عليها القلق الشديد. وهنا في المرمر روت لي كل ما سمعه العجوز وما لم يقله بصوت عال، فدونت بين أقواس.

لم ألتفت حتى عندما كانوا يحملون جثة العجوز على نقالة هابطين، وقالت المناوبة:

- يا له من إنسان مسكين. ما هم يأخذونه...

وفجأة تذكرت أن هذا العجوز الذي تلقى الإساهة من أقرب إنسان إليه، لم ينس أن يسكني قبل دقائق من وفاته وأنا أطلع الشيش من قديمي... تذكرت أيضا أنه خلال هذه الأيام لم يعرب مرة ولو بكلمة واحدة عن السلطع على هذا العالم، على الناس.

دخلت حجرتي. كان على الطاولة عشاء ولم يتسنّ لي وإياه أن نأكله.

عدت في الصباح إلى يريفان. لم أتمكن من مشاهدة ابنه ولا كنته الذين سيكيان على قبره طيبا. ولم أتمكن أيضا من رؤية يرانوهي التي كانت ستذكرني مرة ثانية بقصة الذئب والإنسان، تلك القصة الأكثر كذبا بين جميع ما سمعت يوما من قصص.

الأطفال النسيون

شيترا ديفاكاروني*

ترجمة: ريم داود*

شمال الهند، والتي تحولت بعد فترة - في أعيننا- الى مدينة واحدة.. لها رائحة زيتية ثقيلة.. وغبار كثيف يحرق أنوفنا. تعلمنا كيف نصبح غير مرئيين تقريبا، حين كنا نجلس على المقاعد الخلفية في صفوفنا، نجهل الإجابات.. لأننا لم نتمكن من الحضور للمدرسة لعدة أيام، أو لأننا لم نكن - أصلاً- نمتلك كتباً مدرسية. أوجين كنا نجلس في ركن قصي من مقصف المدرسة ساعة الغداء، لأننا لم نكن نرغب أن يرى الآخرون الخبز البيتي بلونه البني.. الذي كانت أمي تلفة لنا في ورق قديم. كنا ننظر باشتهاه - نظرات جانبية، حتى لا يلحظنا أحد- إلى الملابس المدرسية المنشأة التي يرتديها بقية الأطفال: ننظر الى علب الغداء الخاصة بهم.. الملأى بشطائر مصنوعة من خبز تم شراؤه من محلات نظيفة، خبز يبهرك ببياضه الناصع. في كل مرة كان الأطفال يضحكون فيها.. كنا نجعل في خوف. كنت أشد تنويرتي الى أسفل، لتغطي الكدمات التي تعلقو فخذتي.. أو كنا نتأكد من أن أكمام قميصنا لم ترتفع لتظهر الكدمات الأخرى المطبوعة على ذراعينا.

هل كانوا يتكلمون عنا؟ عن أمي.. وطلبها من بائع الخضروات أن تشتري منه «على النوتة»؟ عن أبي الذي احتاج من يسنده ويعيده الى المنزل، بعد أن أمضى وقتاً طويلاً في الحانة حين اسلم راتبه آخر مرة؟ كم من الوقت سيحتاجون قبل أن يعرفوا بأمر الصراخ الذي ينبعث من منزلنا في بعض الأحيان؟ تعلمنا أن نصف شعربنا بحيث يخفي آثار الجروح الوردية من على جباهنا تحت خصلاتنا. تعلمنا أن نهرب بنظراتنا بعيداً، وكأننا لا نلاحظ نظراتهم الغضوبية. تعلمنا ألا نفكر في أمور لا فائدة منها.. في ككتاب القصص الذي نسيناه في مكان ما.. في

خلال سنوات طفولتي، حين لم يكن هناك ما أنشيت به، كنت أنشيت بعالم خيالي. في الأمسيات التي كان صوت أبي يندبعت فيها عالياً، بلسان أثقله خمر «الروم»، ضارباً في الجدران المتقشرة لأي مكان اتفق أن نعيش فيه حينها، كنت أستلقي خلف أريكة أو تحت فراش، وأغضض عيني، وأنزلني الى ذلك العالم الخيالي. في بعض الأحيان.. كان أخي يستلقي هناك أيضاً، يلتصق بي بقوة ويمص إبهامه، رغم أن أمي كانت تقول له دائماً أنه قد كبر على فعل ذلك. كانت فقرات ظهره البارزة تكاد تغرز في صدري، وكنت أشعر بدقات قلبه تضرب في يدي التي أحضنته بها، كحوافر حصان هارب.. مثل قلبي تماماً. وبعد لحظات.. كنت لا أعود أستطيع التمييز بين دقات قلبها. ربما ذلك ما جعله هو أيضاً جزءاً من عالمي الخيالي.

في تلك الأيام، كانت أسرنا دائمة التنقل. ترحال محمود يأخذنا من غرف مؤجرة.. إلى غرف مؤجرة أخرى.. أكثر حقارة، في كل مرة يفقد فيها أبي عملاً تلو آخر. لكنه كان ينجح دائماً في العثور على عمل جديد، لأنه كان ميكانيكياً ماهراً. وربما كان تيقنه من عدم الفشل في الحصول على عمل جديد جزءاً من مشكلته. ولكن كانت كل وظيفة أسوأ مما سبقتها، تهبط بنا درجة في حياتنا التي أصبحت كدومة. لم نكن نتحدث عن الأمر.. لم نكن أسرة تناقش الأمور. ولكننا كنا نرى ذلك في وجه أمنا.. في الطريقة التي تتوق بها عن الكلام فجأة، في منتصف الجملة. وتمد بصرها عبر النافذة، ناسية أنني وأخي نتنظر أن تنتهي كلامها معنا.

تعلمنا نحن الصغار مهارات خاصة بنا، خلال انتقالنا بين المدن الصناعية الصغيرة، الحارة، في

* مترجمة من عمان

لامعة. المرأة تتحلى بسلسلة ذهبية ترسل برقاً لامعاً تحت أشعة الشمس. طرف الساري الوردى الذي ترتديه يتطاير حولها. الطفلان يرتديان أحذية جلدية ماركة «باتا»، ذلك النوع الذي أراه في سوق «لال بهادور ماركت»، أحذية لامعة.. كسطح مرآة، كأنما تم تلصيحها بلعابهم. «إحنا اثنين.. أولادنا اثنين» هكذا كتب على الملصق. كأنما هي تعويذة للحياة السعيدة. «إحنا اثنين أولادنا اثنين». أين اذن يكمن خطأ والدي؟.

في بعض الأحيان، كنت أظل واقفة أنظر الى الصورة. الى أن يتغير لون السماء، ويصبح مصفراً، معلناً قرب انتهاء فترة الظهيرة، ويأتي أخي ليجري من ذراعي في غضب: «لنذهب يا אחتي. انا جائع. لماذا تضيعين الوقت في الحلقة في تلك الصورة السخيفة؟». كان يريد أن يذهب ليسقط الثمار الناضجة من أشجار الجافة المزروعة في البستان المطل على الشارع. وحين كنت أعترض، كان يدفع بذقنه الى الإمام ويقول: «يجب ألا يزرع الناس أشجارهم على الطريق العام، اذا كانوا لا يريدون أن يقطف أحد ثمارها». كانت الحافلة تقفنا أحياناً، بسبب تحديقي في ذلك الملصق. وحينها.. كنا ننظر الى العود للمزلزل سيراً على الاقدام، يخطى متعاقلة، في ذلك الجو الحار، وقد التصقت ملابسنا بأجسادنا، وبدا كما لو أن الكتب تزداد ثقلاً مع كل خطوة نخطوها عبر أطراف البلدة.

حين كنا نمر في سيرنا بالسوق، كنت أحس بأعين الباعة تلاحقنا بنظرات عدائية. فتاة طويلة.. نحيلة، بضفيريّين مشدودتين في إحكام، وصبي تغطيه بقع الفاكهة، تنأى عظام راسه من كمي قميصه الصغير. الذي ضاق عليه، يمشي مسرعاً في نفاذ صبر، سابقاً أخته. هل كانوا يربطون بيننا وأبويننا؟. بيننا وتلك المرأة التي تأتني الى السوق في آخر النهار، تطوف بين أكوام السمك الموشك على الفساد، وحبات الفاصوليا الذابلة، بوجهها الجميل الذي استحال الى وردة بيضاء جافة؟

بيننا وتلك الرجل الذي يمشي بطريقة عدائية.. كملاكم يدرك أن سر بقائه هو ألا يمنح ثقته لأحد؟ هل كانوا يعتقدون مقارنة بيننا وتلك الاسرة في الملصق؟

تنتقلاتنا الدائمة، أو ذلك الكلب الضال.. الأصفر اللون الذي اعتدنا على إطعامه، او شجرة المانجو التي أحببنا تسلقها، أو بعض الصداقات القليلة التي كونناها. قبل أن ندرك أنه من الافضل أن نظل بلا أصحاب... «ندرك».. أتحدث عن أخي كأنني وإياه كائن واحد. هكذا كنا في تلك الايام.. كان أخي جزء مني.. كذراعي.. كساق.. جزء لا غنى عنه، أحرص على حمايته بالفطرة، كما يحمي الواحد منا وجهه.. انتقاء صفة.. جزءاً يخصك.. ولكنه لا يشغل تفكيرك. لم يخطر ببالي أبداً، حين كان يتبعني في صمت (لم يكن كثير الكلام).. انه ربما كان له رأي آخر في حياتنا- تلك الحياة المعقدة.. المشوشة.. ككسر تم تجبيره بطريقة خاملة- والتي تقبلتها لأنها كانت الحياة الوحيدة التي أعرفها. ربما كان ذلك خطئي الاول..

في العام الذي كنت فيه في الحادية عشرة، وكان أخي في الثامنة، انتهى بنا المطاف في «دوليجاره» بلدة تابعة لأسام تقوم على انتاج النفط بلدة مثرولة.. عديمة الملامح، كصندوق من الورق المقوى.. ترك طويلا في العراء.. تمت المطر.. ببلدة تكتظ بالمانات، التي سيكتشفها أبي سريعاً. بلدة من الصعب أن تعثر فيها على محل يقبل البيع «على النоте». بلدة قابلنا سكانها منذ اول لحظة بوجود مكفهر. لهم كل الحق. كنا أبعد ما نكون عن الأسرة المثالية التي تظهرها الملصقات الكبيرة المتناثرة في كل ركن من البلدة، في إطار الحملة الضخمة لتنظيم الأسرة.

أحد تلك الملصقات كان معلقاً على الجدار الخلفي لمدرستنا. أذكره جيداً، لأنني أنصبت فترات طويلة، ظهيرة كل يوم، أرفع رأسي لأتمعن في الصورة جيداً. الى أن أشعر بألم في رقبتي. كان عالمي الخيالي يتمحور حول ذلك الملصق تحديداً، في تلك الايام الحارة.. ذات العرق الغزير. عالم خيالي يقودني الى أخطائي الأخرى.

يظهر الملصق زوجين شاهين يمسك أحدهما بيد الآخر. يبتسمان لبعضهما. تتشابه نظراتهما. ولد و بنت يجريان حولهما. الرجل يحمل حقيبة أوراق جلدية

أخي.. فكان يظن أن الكوخ لن يؤجر لأننا صلينا بحرارة من أجل أن يظل خالياً.

كان الكوخ يعيل إلى الظلمة والبرودة، حتى في فترات الظهيرة القاسية في «أسام»، لأنه كان يقع تحت ظلال شجرة ضخمة.. لم أر مثلها أبداً، ذات أوراق كبيرة مستديرة، تبدو كأكلير مفتوحة.

كانت ببيوت العنكبوت تتدلى من السقف، كأنما تحمي المكان من المتسللين، اكتشفنا باباً سرياً في أرضية الغرفة الداخلية، يتماهى مع ألواح الخشب المتجاورة، تحته مساحة ضيقة تملأها القاذورات.. بدا لنا كسجن خيالي، أو كهف سري. لم نخبر أحداً عنه، ولم نستخدمه أبداً.. قمنا بتنظيف السرير المصنوع من الجبال، ونفضنا عنه الغبار والأتربة، ثم جربناه ليغطي الباب السري. قمنا بتهديب ملاءة قديمة من المنزل، وفرشناها عليه. كنا نستلقي عليه، بعد عودتنا من المدرسة، في الغرفة شبه المظلمة، وكنت أقص على أخي العديد من الحكايات.

هناك.. أخبرت أخي عن عالمي الخيالي. كنت قد احتفظت به في داخلي لفترة طويلة، مدركةً - بالفريزة - أن الأمر ليس للمشاركة؛ إلا أن شيئاً ما في ذلك الكوخ كان يمنحني الإحساس بأنني خفيفة جداً، لا وزن لي، ولا يمكن لأحد أن يمسك بي، كأنني ذرة غبار تتطاير بكسل في شعاع ضوء. وكان هذا الإحساس يزداد حين كنت أستلقي على السرير وأنظر للأعلى.. كانت أوراق الشجرة تبدو كأيد ممسكة ببعضها، تصنع ظلالاً تحجب عني الجزء الآخر من حياتي. كنت أعتقد أن أخي البراجماتي سيسخر من عالمي الخيالي، ولكن حين قصصت عليه حكايا وأحداث هذا العالم، ارتبط به بشدة.. وأصبحت أجواء هذا العالم هي القصة التي أحكيها له يومياً، قبل رجوعنا إلى البيت لمساعدة أمي في الأعمال المنزلية. وهذا هو عالمي الخاص:

ينتقل أبواي إلى مسكن جديد، مرة أخرى، يركبان عربة قديمة محملة بالصناديق والامتعة. ولكننا لسنا معهما، لأنهما نسيانا. نقف خلف أشجار الخيزران، نتابع العربة وهي تتقدم وتتضاءل.. وتختفي. نخرج

كان بيتنا في «أسام» منزلاً من طابق واحد، بُني على الطراز الانجليزي، أحبهنا جداً نحن الصغار. كان أول منزل «حقيقي» نعيش فيه. مبنى مستطيل.. بُني خارج البلدة.. لسبب مجهول. كان بعيداً جداً عن كل شيء (كان أبي يستغرق ساعة كاملة حتى يصل بدراجته الهوائية إلى المصنع، حيث يقوم باختيار آلات الحفر)، ولكن الإيجار كان رخيصاً، ولم يكن حولنا أي جيران يلتصمون علينا. وإذا كانت أمي تشعر بالوحشة عند غيابنا عنها طوال النهار، فإنها لم تشك أبداً. ربما كانت متقنة لتوافر بعض الوقت الذي يمكنها من الانفراد بنفسها. ولم تكن تشكي إلا فيما ندر، من أن المنزل أخذ في الانهيار علينا. شيئاً فشيئاً

والحقيقة أنه كان كذلك فعلاً، فقد كانت رقائق الجير المتساقط تغطي كل شيء. ولم تكن النوافذ تغلق جيداً، ولذلك كانت الحشرات تهجم علينا بقرصاتها اللاذعة. المهرقة. كما كان السقف مليئاً بثقوب تتسرب منه المياه، عندما تمطر السماء، وكثيراً ما كانت تغعل. وعندئذ، كنا نضطر إلى السير بحذر حول الدلاء الموزعة في أرجاء المنزل.

ولكن، كنا نحن الأطفال نعتقد أنه منزل مثالي.. الرواق الخشبي حيث نلعب بكرات البلور الصغيرة، حوض الاستحمام بقوامه الشبيهة بالمخالب.. الذي كانت أمي تصب فيه الماء الساخن عند استحمامنا: النوافذ.. وقضبانها التي تشبه الرماح، والتي كانت تمنحنا الشعور بأننا نعيش في قلعة من القرون الوسطى. وأكثر ما أحببناه في ذلك المنزل هو الجزء الخاص بالخدم. كوخ صغير. بعيد، يقع بين أشجار الخيزران المزروعة خلف البيت. كنت وأخي أول من اكتشف هذا الكوخ. حين أخبرنا أمنا عنه، أطلقت ضحكة مريرة غير معتادة، قالت وقد مالت زوايتها فيها إلى الأسفل: «جناح للخدم؟» في بيتنا نحن؟» يا لها من نكتة!!.. وظلت تلح على أبي أن يحاول تأجيله لأي حارس من حراس المصنع. ولكن ذلك لم يحدث. ربما كنا بعيدين جداً عن المصنع. وربما لم يهتم أبي أصلاً بسؤال الحراس، لأن ذلك لم يكن من طبعه. أما

من بين الاشجار بحذر. نعم.. لقد رحلنا فعلاً.. نفق مذهولين للحظة.. ثم نمسك ببعضنا.. وندور.. وندور.. حتى يتحول العالم الى دوامة كبيرة من النشوة. لا يخلو عالمي الخيالي من المشاكل.. أهمها على الإطلاق: أُمي. قبل أن تركب العربة مباشرة، تنلفت حولها في شك.. كما تفعل الحيوانات حين تتشمم شيئاً في الهواء (لا أقول هذا الجزء لأُخي، ولكنني أعرف انه هو أيضاً يراه). أودُ أن أضعها الى عالمي.. أن اجعلها ترى ومضة بوضاء- هي قميص أُخي- عبر أشجار الخيزران. سيجتاز الأشجار لتكتشف ماهية الشيء الذي رآته، ولن تعود لأُبي أبداً.. ولكني، في الحقيقة، أعلم جيداً أن ذلك مستحيل الحدوث. حياتهما متشابكة بطريقة أعقد من أن أتمكن من تخليصها منها.. ولذلك.. أتركها ترحل وقد غلبني الحزن.

نعيش في جناح الخدم.. تتحولُ أشجار الخيزران الى اشجار شديدة الكثافة، لدرجة ينسى معها الناس ان هناك كوخاً خلفنا. أتولي أنا الطبخ والتنظيف، وأقوم بتعليم أُخي كل ما سبق وتعلمته في المدرسة. بينما يقوم هو باصطياد الاسماك من الجدول الذي يقع خلف الكوخ. أسماك كثيرة جداً.. نبيع بعضها في السوق، ونشتري بثمنها أرزاً وملحاً وأحذية.. يبدأ شكلنا في التحول.. نصبح قريبي الشبه من أطفال ملصقات تنظيف الاسرة.

حين أصل الى هذه النقطة، يتساءل أُخي: «هل تعتقدين أنني سأتمكن من اصطياد كل تلك الكمية؟.. كان يشك في قدرته على الصيد بالصنارة أجيبة مؤكداً: بالطبع.

في عالمنا الخيالي.. لا يجرؤ أحد على الممرات الحجرية المتشققة، التي تخدش أحجارها ظهورنا. في المربأ المظلم.. لا يشعل احد أعواد القناب ويقرئها من وجوهنا، الى أن نحس بحرارتها تلسع اجفاننا. في عالمنا الخيالي.. كلمات كثيرة لا وجود لها: خوف.. عظام مكسورة.. غضب.. قاتل.. أب.

نواصل الحياة بهذه الطريقة.

«ماذا عن حياتنا حين نكبر؟» يسألني أُخي.

أجيب: «لن نكبر».

ولكنه غير راضٍ. ولذلك أفكر في نهاية لهذه الحكاية. - في أحد الشتات، يتساقط الثلج بغزارة.. الكثير جداً من الثلج.

- ثلج؟! يتساءل أُخي. لم ير الثلج من قبل.. ولا أنا. ولكنني رأيت صوراً في كتاب الجغرافيا لقمم جبال الهمالايا وقد علتها الثلوج. أشرح له الأمر.

في أحد الشتات، يتساقط الثلج بغزارة.. الكثير جداً من الثلج. يدخل الثلج من النوافذ والأبواب. يتساقط على السريخ حيث ينام الأخ والأخت جنباً الى جنب.

- هكذا؟ يتساءل أُخي وهو يضع يده في يدي، ويريح رأسه على كتفي. أثار جرح قديم، لا أذكر سببه، تنحدر على خده.

- نعم.. أجيب أُخي.

الثلج يكون غطاء سميكاً على الأخ والأخت. لا يشعرا بأي ألم. لا يستيقظان أبداً.. ينامان هكذا الى الأبد.

يرد أُخي وقد سرح بخياله: «ينامان الى الأبد»..

أصطحبه الى المنزل، وقد اشدت رطوبة الظهيرة. بدأت بعض الأشياء تخفت من المنزل.. في البدء.. كانت أطعمة فقط. أشياء قليلة ما كانت أُمي لتلاحظها، لولا أن النقود كانت شحيحة: علبة صغيرة من البسكويت، ونصف كيس من السكر ثم بدأت الملابس تخفت أيضاً: قميص قديم لأُخي، قميصي الأخضر الطويل ذو الياقة المهترئة، بطانية قديمة أكل العث أغلبها وملأها بالثقوب.. كانت أُمي تنوي التخلص منها فوراً أن تتمكن من شراء أخرى جديدة.

- هل أخذتها لتعطي بها؟.. يادرتني أُمي بالسؤال عند دخولي المطبخ لتناول وجبة خفيفة، عقب عودتي من المدرسة.

- لا، لم أفعل.. أجبتها وأنا أشعر بالسعادة، لأنني لم اضطر الى الكذب هذه المرة.. كنت أشعر بالقلق من أن تمطرني بالمزيد من الأسئلة، التي لن أتمكن من تجنبها. ولكنها اكتفت بهز رأسها وهي مستغرقة في التفكير، واصلت عجن الخبز، ثم أضافت بعد برهة «لا يمكنني تفسير الأمر ليس عندنا خادمة يمكن ان تسرقنا. ولأن كمية الأرز اخذت في التناقص أيضاً».. حين أسرت أُمي بالأمر الى الخالة «لاكشمي» بانعة

البهارات في السوق، صبيحة اليوم التالي، قالت المرأة العجوز: «انها الأرواح. هذا كل ما في الموضوع. أرواح. يقول الناس أن البيت كان يقطنه سيد غني. مهربي. كما يقولون. نهايته كانت بشعة. انتحر بتعلق نفسه من سقف حجرة الجلوس. هالك خذي حبّات الخردل هذه. احرقوها في أنية حديدية وأنت ترديين اسم الإله «رام». هذا سيجعل الأرواح الشريرة تفرّ من المنزل». ظهيرة اليوم التالي، حين عدنا من المدرسة، كانت أمي على وشك تنفيذ تعليمات الخالة «لاكشمي». ساعدناها في طرد الأرواح الشريرة، رحنا تردّد اسم «رام» ونحن نعطس من الروائح النفاذة المنبعثة من حبّات الخردل التي راحت تطلق في الأنية. لم نخبر أبي شيئاً عن الموضوع.

لغرة من الوقت.. لم تختف أشياء من المنزل. وحين عاودت الأشياء الاختفاء، لم يشغل ذلك بال أمي كثيراً. فقد كان عليها مواجهة مصاعب أكبر من ذلك بكثير. كان ابي قد بدأ في معاداة رئيس العمال. لم يكن الأمر غير متوقع. في كل مكان عمل به، كان ينجح في إيجاد شخص يناسبه العدا. شخص - يعتقد هو- انه يحاول إجباره على الوقوع في الخطأ. (تساءل أخى مرة. «لماذا يصبر دائماً على الشجار مع الآخرين؟». تهندت أمي وقالت: «انه روح حرة. لا يمكن أن يتقبل أبداً أن يتلقى الأوامر من أحد»). كان الأمر لا يستغرق وقتاً طويلاً قبل أن تتحوّل ملاحظة بسيطة من حوله الى شجار عنيف ولكمات، وربما أسوأ من ذلك أيضاً. في البلدة الأخيرة، استخدم أبي زجاجة مكسورة في إحداث جرح غائر في ذراع ملاحظ العمال. وقامت الشرطة بسجنه عدة أيام. وبعد كل مشاجرة، يتوجب علينا أن نجمع أغراضنا، ونراجع مواعيد القطارات، ونقرر ما الذي لن نتمكن من حمله معنا هذه المرة.

تناول أبي عشاءه وهو متجههم، وكان يلعن رئيس العمال بصوت منخفض، دون أن يلحظ أي نوع من الأطعمة وضعت أمي أمامه. كان يقبض عنق زجاجة خمر بإحكام، ويرفعها الى فمه عالياً. راحت أمي تمسح ذراعه بكفها. كانت هذه الحركة كفيفة بهتدته

في بعض الأحيان. من مكاننا على المنضدة التي نحلّ عليها واجباتنا المدرسية، أمكننا أن نرى عضلات ظهرها، عبر ثوبها الرقيق، وقد نفرت في توتر. كانت تهمس له: «حاول فقط أن تتجنبه. أروجو. لماذا لا تطلب نقلك الى مناوية عمل أخرى؟». فكر بالأطفال.. لقد بدأوا أخيراً في الاستقرار. وفي متابعة ما فاتهم من دروس. الزمن أصبح سيئاً للغاية. ماذا لو لم تجد وظيفة أخرى؟. بالإضافة الى أنك لم تعد شاباً..

في بعض الليالي.. كان يكتفي بهزّ رأسه، ويقول: «أنت على حق يا أمي.. ذلك القواد لا يستحق حتى أن أبصق عليه». في أحيان أخرى، كان يدفع يدها جانباً بقوة ويصرخ: «اتركيني يا ستي.. لا تتدخل في ما لا تفهمين». ولكن.. كانت هناك تلك الليالي الأخرى أيضاً. حين يصيح: «يا عاهرة...»، وكنا نذوب من الخوف. «... ها أنا أقتل نفسي لأطعمكم كلكم، وكل ما تفعلينه هو مضايقتي بكلامك الفارغ...» صوت صفعة. أوعية يعلو زنين سقوطها على الأرض.. ينسكب ما بداخلها من عدى كان قد أعد لغداء اليوم التالي.. أتين مكتوم. كنا نعلم ذلك الإحساس. الكف الممدود الذي يهوي على جانب الرأس بصفعة، وللحظة.. تحيل كل شيء الى اللون الاسود. الركلة التي تتلقاها على أضلعك، والتي تتركك منقبضاً من الألم. كنا نعرف كل ما يتعلق بالألم.. كيف يرتفع كمهاو خلف سدّ، سرعان ما ينهار عليك وتفرّق مياهه. أمسكت بيد أخي. خائفين حتى من البكاء، نشعر بالكرامية تجاه أنفسنا، لأننا لم نحاول أن نمنعه من ضربها. حبسنا أنفاسنا، وانطلقنا داخل عالمنا السحري الخاص، العالم الذي لم نتكلم عنه قط، العالم الذي يكون فيه أبي ميتاً.. ميتاً. ميتاً.

لم أسأل أمي أبداً عن السبب الذي يجعلها لا تترك أبي. رغم أنني كثيراً ما سألت نفسي عن ذلك. لماذا لا تأخذنا ونهرب بنا الى قرية والديها؟. كانت تصف لنا قريتها أحياناً.. قريتها الهادئة ذات الأكوام المتقاربة، التي تظلّلها جميعاً أفرع أشجار جوز الهند، بخضرتها التي تشبه حبات الزمرد. تلك الأفرع التي تملأها الطيور ذات الأصوات العذبة.. (لم

أكن أعرف حينها أن أمي كانت قد هربت مع أبي لاتمام زواجهما، وبأنها- وفقاً للتقاليد- قد قضت بذلك على علاقتها بأهلها.. إلى الأبد). هل كانت تخاف أن يكتشف أبي مكاننا بقدرته الفائقة على البحث والتفتيق.. كالغول في الأساطير؟

كلا. كان هناك شيء آخر، شيء لا استطع أن أصفه في كلمات. كان لذلك الشيء علاقة بكتفي أبي القويين. بعضلات ساعديه التي تتحرك جيئةً وذهاباً، حين يحملنا إلى الأعلى، كالشعابين. بالطريقة التي يشعرونا بها بالأمان.. حتى حين يلاعينا يقدفنا في الهواء. بالطريقة التي يستطیع بها أن يجعلنا ننسى ربّما كان لذلك علاقة بأشعة الشمس التي تنعكس على شعره الكثيف.. حالك السواد، أو لرائحة الأعشاب في شعره.. حين تغسله له أمي أيام الاجازات. كانت تنتابه حالات غناء.. أحياناً (قالت أمي بأنه كان يأخذ دروساً في الغناء). كان صوته يرتفع بنقّة وهو يردد: «محبوبة.. محبوبة.. أغلى الحبايب».. إلى أن يصل إلى مقاطع لا يتذكرها من الأغنية، حينها.. كان يرمي بنفسه أمام قدمي أمي كأبطال الأفلام الهندية، فارداً ذراعيه، إلى أن تجلجل ضحكاتها في المكان. في أحيان أخرى.. كان يعود إلى المنزل حاملاً لغة مربوطة بشریط احمر، من ذلك النوع المستخدم في محلات «الساري».

كان يضمها إليه، ثم يلقى باللفة بين يديها. وحين تجبأ أصابعها المترددة في حلّ الشريط، وقد احمر وجهها بشدة (كانت أمي بيضاء بطريقة غير مألوفة، وكانت بشرتها تمثلى بالكدمات.. بسهولة فائقة)، كان يفاجئها بقبلة على رأسها، أو يداعب أطراف جديلتها الطويلة.

استيقظت مرة في وقت متأخر من الليل، وذهبت إلى المطبخ لأشرب، وجدتهما يجلسان إلى الطاولة؛ ربما كانت إحدى المرات التي كان الخيار الكهربائي مقطوعاً فيها عن منزلنا لأننا لم نتمكن من دفع الفواتير، فقد كان قنديل الكيروسين يتوسط الطاولة. كان أبي يتكلم بصوت خفيض.. مختنق: «شانتتي.. كل ما استطعت تقديمه لك هو التعاسة. أتمنى أحياناً لو

إننا لم نتقابل أبداً، أو لو أموت». بدا ظله المنعكس على الجدار.. ضخماً.. حزيناً، إلى جانب ظلها الصغير، كما لو انهما قد خرجا للتحق من كتاب «الجميلة والوحش». وضعت أمي يدها على فمه، وتكلمت هي أيضاً بصوت مختنق: «أسكت يا سوابان». (كانت تلك هي المرة الأولى التي أسمعتها فيها تناديه باسمه). «لا تقل ذلك كيف أستطيع العيش دونك؟».

حاولت أن ابتعد بهدوء، ولكن أبي رأي، حبست أنفاسي في خوف. سيفضب بشدة. لقد أفسدت الأمر. ولكنه مدّ ذراعه تجاهي. وحين اقتربت.. أجلسني على رجليه، وراح يمسد شعري. كانت حركة يده غير مألوفة وغريبة، واشتجكت تشققات أصابعه في خصلات شعري، ولكني لم أرغب أن يتوقف. أسندت أمي رأسها إلى كتفه. بدا وجه أمي جميلاً ومنبسطاً في الضوء المرتعش. كانت عيناها مغمضتين بقوة.. كأنما كانت تصلي. رحت استنشق رائحتها. كانت مزيجاً من تبغ «تين باتي»، وصابون «نيم» برائحته الطوة، الذي تستخدمه أمي. في تلك الليلة تعلمت شيئاً عن الحب.. عن مدى تعقيد.. عن احتياجه إلى الإيمان والتصدق.

* * *

عدنا من المدرسة، لنجد الصندوق الأسود الكبير في حجرتنا. كان غطاؤه مفتوحاً، وقد وضعت أمي بداخله بعض ملابسنا. كانت قطع الملابس تتكّرم في قاع الصندوق. حين نظرت إليها.. شعرت برغبة ملحة في البكاء.

ذهبت إلى أمي، التي كانت في المطبخ تفرغ الرقّ المعني من محتوياته من التوابل.

قالت: «سرحل بعد غد». لم تقدّم لنا أي تفسيرات. ولم نسألها نحن بدورنا. كان وجهها قد امتلأ بالتجاعيد فجأة، وبخاصة حول عينيها وفمها، وكان أحداً قد أزال بشرة وجهها، ثم قام بتجعيدها قبل أن يعيدها إلى مكانها بإهمال.

عدنا إلى حجرتنا، وقمت بإفراغ الصندوق من محتوياته، لأقوم بترتيبه بالشكل الصحيح: الأحذية والكتب في الأسفل، وقوقها الملابس المطوية في مربعات متعائلة، كما تعلمت في كل مرة تنتقل فيها

لمكان جديد. قلت لأخي. تعال وساعدني.

ولكنه ظل مستلقياً على المرتبة الخاصة به، محملاً في شقوق السقف، إلى أن حلّ الظلام، وبدأت الحشرات في إطلاق أصواتها الرتيبة. لم ينطق سوى مرة واحدة، عندما حاولت أن أضغ ثيابه في الصندوق. قال بحدة، كما لو كان شخصاً كبيراً: «دعي أشياءي ولا تلمسيها».

حين استيقظت في الصباح، كان قد اختفى. صاح أبي للمرة الألف: «أين هو؟». اندفع الرذاذ من فمه ليغطي خدي. فجئت، رغم محاولتي ألا أفعل.

قالت أمي بصوت حادّ ومرتفع على غير العادة: «اترك البنت المسكينة في حالها». كان شعرها مشعثاً، يحيط بوجهها في وحشة، وكان الساري الذي ترتديه مبقعاً بالطين، جراء بحثها عن أخي خلف المنزل، حيث كانت تنادي اسمه. كانت هناك نظرة متوحشة في عينيها، صرخت في وجهه: «طول النهار وهي تقول لك أنها لا تعرف. لم لا تترك دراجتك وتذهب إلى محطة الباص في السوق وتسال إذا كان أحد قد رآه أم لا؟».

احتبست أنفاسي، ووقفت مكاني في ذهول. ولكن ربّما كان أبي قد زهل مثلي أو أكثر.. إذ ركب دراجته وغادر المكان.

كانت الشمس قد بدأت في الغروب، وبدأ ظل أبي كخيال أسود يتحرك يميناً ويسرة على دراجته. بمجرد الالتفاف أبي على زاوية الشارع، انهارت أمي وسقطت على أرضية المطبخ. فعلت ذلك على مراحل، وكان أكثر من زنبرك كان يتكسر بداخلها. الولد تلو الآخر. تكوّمت أمي على أرض المطبخ، وقد أحاطتها أواني الألمنيوم الرخيصة والصحنون ذات الحواف المكسورة.. التي تلخص محور حياتها. وضعت وجهها بين يديها، وانخرطت في البكاء. كان صوت بكائها شبيهاً يتمزق قطعة قماش. لم تيك بتلك الطريقة أبداً، حتى حين كسر ذراعها ونهبت إلى العيادة لتجبير الكسر. اقتربت منها وأحطتها بذراعي. أحسست بأن صدري- بدوره- يتمزق. كددت أخبرها في تلك اللحظة.

نظرت إلى فجأة، كأنما أحست بأفكاري، وتوقفت عن البكاء.

قالت: «أنت تعرفين أين هو. أليس كذلك؟». أمسكتني من مرفقي: «أرجوك- أخبريني.. أرجوك». كان صوتها متحشجاً، وتحدث بصعوبة فائقة: «أعدك.. لن أدع أبك يؤذيه أبداً».

لم أشأ أن أتسبب في إيلاها أكثر من ذلك، ولكني لم أستطع أن أمنع نفسي من القول: «ولكنك لم تمنعي عنه الأذى من قبل. ما الفرق هذه المرة؟».

طافت سحابة على وجه أمي.. هل كانت أسي؟ أم احساساً بالخزي؟

أخذت نفساً طويلاً وعميقاً، كأنما تستعد للغوص تحت الماء، ثم أحاطت وجهي بكفيها. كانت أظافرها مكسورة وقذرة، ولكن أصابعها الطويلة كان لها ملمس بارد على وجهي. قالت بهدوء: «سأحمي صغيري. أقسم بقبر أمي أنني سأحميه».

حينئذ.. صدقتها. رغم أنها لم تجب على سؤالي. ربّما لأنها لم تكن من النوع الذي يعد بسهولة. ربّما لأن وجهها كان يماثل وجه أخي، بحاجبيها المستقيمين، والشامات المتناثرة على خديها. أكثر وجه أحبته.. بعد وجه أخي. أو ربّما لأنني مع اقتراب الليل حالك السود، كنت قد بدأت أقتنع بأن العوالم الخيالية ليس لها مكان في الواقع.. بناتاً.

كان حيث اعتقدت. متكوّماً في الركن القصي من الكوخ، حيث بحث والداي بطريقة سريعة وسطحية.. (ما كانا يتوقعان أنه سيختار مكاناً شديد القرب من المنزل كالكوخ.. ليختبئ فيه).

حين أُرخت السرير، طالعنتي عيناه اللامعتان، اللتان تساقط عليهما ضوء المصباح الذي كانت أمي تحمله. كان فمه محاطاً بفئات البسكويت الذي كان يأكله قبل دخولنا. وكان يغطي كتفيه بالبطانية القديمة التي هربها منذ فترة بعيدة، حين صدّق عالمنا الخيالي. انحنيت تجاهه لأساعده على القيام، ولكنه انكمش مبتعداً عن يدي، وقد أثقلت الكراهية ملامح وجهه. قامت أمي بحمل أخي طوال الطريق المؤدي إلى المنزل، رغم أنه كان أثقل من أن تحمله. كانت تضمه

الى صدرها، كما لو كان رضيعاً. طلبت مني أن اسير أمامها وأحمل لها الصباح، ولذلك لم أتمكن من سماع حديثها الهامس له، ولكن كان لحديثها مفعول السحر، إذ استكان في حضنها وتوقف عن مقاومتها، بل وبادلها ابتسامة صغيرة حين أعدت له صحناً من الأرز المهروس مع الموز والحليب الساخن والسكر، والذي كان طعامه المفضل حين كان صغيراً.

كنا قد بدأنا للتو في تناول الأرز.. حين سمعنا صوت أبي، كان يصعد الدرجات القليلة في واجهة المنزل، ببطء، مصدراً ضجيجاً عالياً. وبدا أنه اصطدم بالجدار أثناء صعوده. تجمدت وأخي في مكاننا على الطاولة، وقد علقت أيدينا في الهواء.. بما فيها من طعام.. دون أن تصل الى أفواهنا. كانت أمي واقفة تقطع الموز الى شرائح. دخل أبي المطبخ، ركل الباب ركلة قوية، فاصطدم بالجدار محدثاً صوتاً عالياً. سقط ظله الضخم على الطاولة.. وبني وأخي. كان يصيح بصوت مرتفع جداً، وترددت أصوات كلماته في أذني بقوة، للدرجة التي أخسست معها انهما ستنفجران.

أذكر بقية الأحداث بشكل مبهم.. مجرد مشاهد باللونين الأبيض والأسود، تلح عليّ- حتى الآن- دون انذار.. أجدها أمامي.. تجبرني على ترك ما أفعل والالتفات إليها.. «سأقتلك اليوم يا وسخ».. فرقة ابزيم حزام يفتح، أخي يجري باتجاه أمي.. لابد أنها خبأته خلفها، لأنني لا أراه.. أرى يديها.. الأصابع المتشنجة وهي تدفع أبي في صدره.. فمها مفتوح.. تصرخ.. إنها على الأرض.. الحزام يتحرك ببطء.. يصنع قوساً في الهواء.. يتحول الى كوبرا تتراقص.. تهاجم. الابزيم الحديدي يضرب أخي على خده، تحت عينه اليسرى مباشرة، مزيلاً قطعة من لحم وجهه. يتجرع الدم. خيط رفيع من الدم يظل يسيل.. ويسيل.

«أمي.. لقد وعدتني.. لقد وعدتني.. لقد...» لدفعني لأبتعد عن طريقها. تستند الى حافة الطاولة محاولة الوقوف، تلتف أصابعها على السكين.. ويبدأ الصوت في الصراخ ثانية. استمع إليه.. لا أستطيع أن أسيطر عليه أو أمنعه. أكتشف انه صوتي. يلتفت أبي.. إيزيم الحزام يشتبك في رسخ أمي. صوت كسر.. كأنما عصا

كسرت. أسمع صوت السكين وهي تسقط على الأرض. كل صوت معدني وحدة واحدة.. واضحة.. مختلفة. صوت غريب ينجذب فجأة.. نصف سهيل.. ونصف لهاش.. لابد أنهما على الأرض.. يتصارعان من أجل الاستحواذ على السكين.

ولكني لا أستطيع أن أؤكد ما حدث فعلاً هناك، لأنني استدرت ورحت أتابع أخي، الذي راح يركض.. يركض خارجاً من الباب.. يركض متخطياً واجهة المنزل.. ثم أشجار الفيززان. الظلام يخفيه بداخله.. يخفي الذراعين والركبتين ومؤخرة الرأس.. وحده قميصه الأبيض الذي يلمع تحت ضوء القمر، كالثعلب الذي تخيلناه سوياً. يخفي اللمعان حين يركض في الظل، ثم يظهر مرة أخرى حين يبتعد أكثر الليلة مليئة بحشرات «سراج الليل».. قطع حادة.. مضئية.. ترمض فجأة.. ثم تختفي ببطء.. ربما كان الاختفاء هو الخيار الأفضل.. إذا لم يقم من حولك بنسيانك.

هل كنت أبكي من السعادة لأنه نجح في الهروب، ولو بشكل مؤقت؟.. أم كنت أبكي ندماً لأنني كنت صاحبة تلك المصروفة الحادة (خطني الأخير) التي انطلقت من فمي كسهم مغطى بالدماء.. أم لأنني كنت أعلم أنني لم أستطيع مشاركته الهروب؟.. وأنني سأضطر بعد لحظة (كوبي ابنة أمي التي تحكمها مشاعر الولاء المتذبذبة التي أورثتني إياها) الى الإلتفات الى القابع على أرضية المطبخ- أيأً كان منهما- غارقاً في دماؤه ومحاولاته اليائسة للتنفس.. محاولاً الوقوف؟

كل ما أعرفه هو أنني سأظل أتذكر أخي على الصورة التالية: وميض أبيض يتحرك يمنة وسرة (يذوب.. ويذوب).. بين أشجار الفيززان التي تهتز ثم تنفلق عليه غيب مروره منها، فيما كانت الحشرات المضئنة تحوم فوقه، بضوئها الضعيف المتقطع.

•• كاتبة هندية، ولدت في الهند، وتعيش في كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث تقوم بتدريس مادة «الكتابة الإبداعية» تكتب الشعر والقصة القصيرة الى جانب الرواية صاحبة الرواية الشهيرة «سيدة القربان» التي يجري اعداد حاليها الى تحويلها الى فيلم سينمائي. فازت مجموعتها القصصية «زواج بالاتفاق» بعدة جوائز، من أعمالها «الشعلة السوداء»، «كرمة الرغيف»، «ملكة الأحلام» و«حياة الغريب».

سمير عبد الفتاح*

الصمت والفراغ المظلم ولحساسه بحافة المكان أسفل منه دفعه لإعادة ترتيب نفسه والغوص في تفاصيل أيام سابقة.. وأخذ يستعيد حركته الدائبة من أجل الالتصاق بعالم آخر:

- أريد مكاناً جيداً.. مكاناً يصلح لأزرع قلمي فيه.

- عليك بالغوص داخل الضوء الرمادي.

- ضوء آخر!

- ليس أي ضوء.. إنه الضوء الرمادي.

- كيف أتعرّف عليه.. كيف أصل إليه؟

يتراجع صاحب الصوت وهو يهيم بالإجابة خطوة للوراء، ويمد يديه بحركة دائرية.

- قيل في فراغ مكان أن الضوء الرمادي تلاشي هنا.. قيل

أيضاً في نهاية نقطة تلاشت أن للضوء الرمادي عدة درجات

تأخذ العينين في متاهة، وقيل لشخص توارى في ممجية

معتادة أن الضوء الرمادي في أعلى درجاته كان أقل شحوباً

من أدنى درجاته، قيل أيضاً في طيف يفترض تلاشيه أن

الضوء الرمادي استمد من أحد العينين استدارة غير مكتملة

فأصبح كقوس، ومع سؤال متلاش جاءت إجابة أن القوس لم

يشبه أبداً قوس قزح، وفي جغرافية النسيان كتب أحدهم أن

تضاريس الضوء الرمادي كتلة واحدة يظهر منها خمسة

أطراف.. واللون يتدرج داخل درجات اللون الرمادي، وفي ورقة

انصمت في أيام المطر كان فيها أن عدد خطوط عرض الضوء

الرمادي ١٨٠ درجة وخطوط طوله ٣٦٠ درجة، ولتلتيه فراغ

أزرق وثلث الباقي فراغ أبيض.

- ناك هو عالم الضوء الأزرق؟

- إذا أبحث لنفسك عن مكان هناك

صوت خافت نقل أفكاره إلى نقطة أخرى.. صوت جاف شاحب

كانه لعرفة عجوز:

«الصعود يبدأ من نقطة في القاع.. وهذا النقش يفتح باب

الضوء الرمادي.»

أص بصوته مرتعشاً:

- حتمية العثور هنا على تعويذة ما كبيرة.. بالنسبة لي تعويذة

صغيرة تكفي.. تعويذة استخدمها لمرة واحدة.

ارتفع الصوت الشاحب مجدداً:

في امتداد محاذ للمجرة أرخى نفسه.. أطفأ ما بقي من أنفاسه وفتح عينيه على امتدادهما ليلم بتفاصيل المجرة التي غادرها قبل قليل.

أخذ يحاول - بنظرة - إيجاد المساحة التي كان يشغلها.. نقاط بالغة الصغر كانت أقرب الإجابة إليه.

حرك يده في الفراغ الممتد بينه وبين المجرة في محاولته لرسم إشارة ما تعلن عنه.. لم يحاول تفسير عدم حدوث أي شيء بعد حركة يده، واكتفى بحركة أخرى تعني أنه ما زال ينتظر.

الغدر الذي بدأ بغمر الحيز الأكبر من عقله أجبره على إغلاق عينيه والاكتماء بما يأتي عبر الأذنين من أصوات باهتة ليعرف أي تغيير قد يحصل حوله يشير إلى اقتراب الضوء الرماد.

فكر بأن يحاول زحزحة جسده بالكامل على تلك الحركة تحدث أثراً أكبر من الذي تحدثه يده.. لكن فكرة وجوده على حافة هابوية شحيقة جعلته ينسى محاولة الحركة حتى لا يسقط أبداً مما هو عليه.

حدث نفسه: «على المكان أن يكون قابلاً للتمدد، قابلاً للانحناء.. المكان المغلق أو المكان الذي لا ينتهي مع ضغطك إياه يدفعك لمواجهته.. تصطم به بقوة وتدخل معه في حالة عدا.»

تأمل النقش الغريب في القطعة المعدنية التي يحملها في يده ثم تابع: «المكان الجيد مكان يصلح لزرع فيه ساكنوه أقدامهم.. لكن علينا أن ندفع ثمن الحصول على مكان جيد.. على الأقل أن يجودوني هنا.. سألتصق بالضوء الرمادي الذي سيحملني إلى مكان جيد.»

استدار ببطء.. افترض أنه ضحك عندما تسامح عن إمكانية زرع نفسه في هذا الفراغ، ثم عاد لتأمل المجرة الحلزونية بانتظار مرور الضوء الرمادي:

«انتهت سيطرتهم علي.. لم أعد نصف صياد ونصف فريسة.. لقد ابتعدت كثيراً جداً عنهم.. لكن إلى أي مدى يستطيعون تقدير مكاني الآن؟ ثم هذه الهابوية؟ لا يهم هذا الآن.. أنا بعيد عنهم بما يكفي للارتخاء أخيراً.. فوران النجم.. الجاد اللبيل بالعرق.. العينان البارزتان.. الرنتان اللاهتتان.. كل ما يوحى بالقلق والافتعال الشديد انتهى.. انتهى.»

* قاص من اليمن.

- لتتحرر من اللقاع يلزمك أن تنتزع نفسك منه. الصعود يبدأ من نقطة ما في القاع...

- أريد الصعود للأعلى.. ربما أستطيع الصعود عبر تعويذة سحرية. قيل لي أن حتمية النور هنا على تعويذة ما كبيرة...

- أنت في القاع.. و لتتحرر من القاع.. بحثت عنك طويلا.. أبحث عن عرافة تستطيع منحني ما أريد.. وقيل لي أنك تساعدين الآخرين.. أريد مكاناً جديداً يصلح لزرع قديمي فيه.. أريد مكاناً قابلاً للتعمد.. أريد الصعود للأعلى.. شعاع صغير أرجواني أنبعث عن المجرة الحلزونية أعاده للتدقيق في المجرة وهو يحدث نفسه : « ربما كان يحمل شيئاً أعرفه أو... »

نراه له جسد يقبع في المسافة الفاصلة بين الوعي واللاوعي.. جسد يشبهه، في أطرافه عشرة أصابع لليدين وعشرة للقدمين، ويمتد الجسد طويلاً وأعلاه رأس نبت عليه الشعر.. رأس مجننين وأنف وفم وأذنين.

« هل أسقطه الضوء الأرجواني هنا ؟ »

مد يده ليلمس حواف الجسد.. فتكثف الجسد أكثر، وانقلبت عبر اللمس اشارات جديدة بتشابهه مع الجسد.. تشابه في حركة القدمين، إشارة اليدين، الصوت المنبعث من الفم، النظرات المرتخية التي تتسلل عبر العينين، ونفس كمية الزفير تنبعث من الأنف.

اقترب من الجسد أكثر ليؤكد من درجة التشابه.. نفس الفكرة تنبع من نفس المنطقة المعتمة في العقل، وتسلك نفس الطريق إلى المنطقة المضادة.. نفس حركة تقليب الفكرة ونفس التردد قبل اتخاذ قرار.. نفس التردد أيضاً أثناء البدء في تنفيذ القرار. فكر بالابتعاد عن الجسد حتى لا يفتاح بأن ذاك الجسد له.. حاول أن ينزاح باتجاه اللاوعي، لكن نقش على قطعة حديدية تبرز من يد الجسد جعلته يتوقف ويقرأ كلمات النقش :

« بافتراض العالم أكبر من مجرد رقم خافت »

صوت العرافة المجوز في ذاكرته تحول إلى الفحيح والخفوت : « في المكان الذي تفضل الجلوس فيه.. في نفس المدى الذي تستبقي نظراتك عليه لفترة طويلة.. في نفس فكرتك.. مد يدك وضم قدميك في طريق تحولك إلى نس... »

حاول مجدداً الإقلاط من مدار الجسد.. هز جسده قليلا. لكن تذكره للحافة أسفل منه دفعه للسكون.. تأمل الجسد مجدداً فتردد صوت يحمل نبزات لا مبالية :

- فقدت أربع أسنان بفعل السقوط.. لم يحدث شيء آخر.. أنت لست نرسا، لن تطير أبدا.

- أريد الابتعاد عن هنا

- لماذا تريد الابتعاد ؟

- أشعر أن المكان يدفعني إلى ويخففني.. يحاصرني من الجهات المألوفة.. يسد علي المنافذ.. يحيطني بهواء غريب، يسألني وهو يثنيني كقضيب حديد عن ما أبقاني هنا. هذا المكان كتيب وزاويته تبعث على الصمت، تنسل بدون جدوى على الطرقات. تتكاسل قديمك عدة مرات لأسباب مختلفة، منها أسباب كثيرة لا تعرفها.. ويدون سبب أيضاً تجد من يصرخ فيك بأن جسدك يتخدر بفعل استمراك في فعل السواد.

تحولت نبزات الصوت إلى الحدة والقوة .

- لن تستطيع الابتعاد أبداً.. سئلاحتك حتى في الدم.

- لا أريد العيش كمرتزق.. تنبعث رائحتي في الأطراف.. في الأطراف البعيدة.. إحدى عيني لصياد الأخرى لفرسية.. عين تبحث عن فرسة وعين تهرب من صياد.. لا أريد العيش كصنف صياد ونصف فرسة.. أريد زراعة نفسي في مكان آمن.

- لن تجد مكاناً آمناً.

- أريد الابتعاد عن هنا.. أشعر أن الحياة توقفت.. كل ما حولي يفيض بالبرد والسكون. ما تجمعته حواسي عن المكان ملوؤه أيضاً بالبرد.. أستكين.. أرتخي.. أترك كل الأسئلة جانباً.. أقول لنفسي أن لا مجال اليوم لأي إجابة.. حتى الإجابات السرمدية تمكث بكسل بعيدا عني.. أفكاراي التي كثيراً ما أزعجني ومنحنتني الدوار والضيق تلاشت.. لا فكرة تستيقظني هنا هاوية سحيقة أخرى في مكان ما تناديني.. هاوية تخبرني أنني سأهدأ فيها.. سأستكين.. سأسرمد.

- بانتظام.. الخطوات بانتظام.. فوران الدم.. الجلد المبلل بالعرق.. العيوان البارزتان.. الرئتان اللاهتان.. كل ما يوحي بالقوة والسرعة..

- اتقادي سيحملني بعيدا.. اتقاد هائل سيزيل ما بي من ركام.. سأجري إلى آخر المكان.

- بانتظام.. الخطوات بانتظام.. فوران الدم.. الجلد المبلل بالعرق..

ابتعد قليلاً عن الجسد عندما شعر أن ذاكرة الجسد تحاول احتواءه، لكن الجسد اقترب منه والتصق به:

« هذا الجسد لن يجد مكاناً يزرع نفسه فيه.. التصاقه يدل على قابليته للخضوع »

حقق في المجرة وهو يفكر في حمل الجسد معه عندما يمر الضوء الرمادي :

« ربما أجد له مكاناً أزرعه فيه.. ربما كان نصفه صياد ونصف الآخر فرسة، لكنه سيجد مكاناً آمناً.. علينا فقط انتظار الضوء الرمادي »
أقلت من يده القطعة المعدنية التي تحمل النقش وهو يحاول التثبيث بالفراغ والضوء الأرجواني - الذي تشكل مجدداً حول الجسد - يغمض ويصحبهما معا داخل الحافة.

هيفاء بيطار*

تفكّ تلك الليلة، لم تفهم سبب قلقها الشديد، بل لم تعرف كيف تفكر فأفكارها مغشاة بالظلمات، ربما أفلقها صوت المطر الذي لم يتوقف طوال الليل وعند الصباح حين مرّ بها السائق كانت السماء تشدّد نفسها لاستئناف عاصفة مطرية لا تعرف الاعتدال، غامت الدنيا أمام ناظريها ولم تكف عن ملاحقة ماسحتيّ الزجاج، حاولت تجاهل شعور قوي بالتوجس من حدوث احتمالات رديئة في سفرتها.

وما كادت السيارة تعبر الحدود السورية اللبنانية حتى تحوّل الطريق إلى بحيرة ومعظم السيارات أصيبت بعطل بسبب دخول الماء إلى المحرك. تشامب السائق وهو يقول : لا حول ولاقوة إلا بالله، انطلقاً بالمحرك.

صرخت مذعورة: عطل حدث عطل.

نظر الركاب إليها باستغراب، إذ فاجأهم حجم نزعها. حاول السائق طمأننتها : بسيطة يا أختي، عسى يدور المحرك بعد قليل.

نظرت في ساعتها، الثامنة والنصف صباحاً، وموعدها مع الطبيب الثانية عشرة ظهراً، ماذا لو تأخرت؟! أية مصيبة حلت عليها...

تحسست مبلغ الألف دولار كأنها تستمد منه دعماً معنوياً تحتاجه، حاول الركاب مساعدة السائق في فك المحرك وتنشيفه بمنشفة قدرة، لكن جهودهم أخفقت. بعد ساعة من الصبر فقدت أعصابها ولعنّت حظها والنحس الذي يلاحقها طوال حياتها، هاجت ذاكرتها بكل الذكريات البغيضة والمؤلمة، شعرت أنها محاصرة حصاراً مزدوجاً بالذكريات البشعة والأمطار الغزيرة التي تحوّلت لما يشبه السيول.

انفجرت ببكاء عاصف وهي تتمتم بكلمات غامضة، نظر إليها الركاب يشفقون، منظر مؤلم حقاً. منظر امرأة وحيدة على أعتاب الخمسين تنتحب بتلك الطريقة التي

احتاجت لسته أشهر من التدبير الصارم كي تسافر إلى بيروت، ولم تصدق أنها حقاً ستسافر إلا بعد أن قدّمت لها صديقتها قصاصة ورقاً بتاريخ موعدها مع طبيب الأعصاب الأكثر شهرة في بيروت، أحد أهم الأطباء الذين برعوا في علاج التهابات الأعصاب مجهولة السبب. منذ سنوات وهي تشكو من ألم في كتفها عالجته بالمسكنات ثم تطور الألم إلى تحدّد في الحركة، فما عادت غير قادرة على رفع يدها إلى الأعلى ولا على تمشيط شعرها، ثم بدأت ألأم لا تحتمل أشبه بالحرق لكتفها وذراعها حتى أطراف أصابعها، الأطباء الذين قصدتهم أعطوها علاجات فاشلة، هدأت آلامها لفترات بسيطة لتعود تلك الآلام أشدّ شراسة.

وحين اقترحت عليها صديقتها أن تسافر إلى بيروت لاستشارة طبيب الأعصاب الشهير، ضحكت ساخرة وهي تقول : لا أملك الجرأة على الحلم بالسفر إلى بيروت، فكيف لأستشير طبيب أعصاب مشهور ومعاينات الأطباء هناك خيالية.

- يمكنك أخذ قرض، أو ما رأيك سنعطيك الدور الأول في الجمعية التي تضم عشر موظفات.

تحوّل المستحيل إلى حقيقة، إذ تمكّنت من الحصول على ألف دولار حين قبلت زميلاتها في العمل اللاتي تجمعها بهن الهموم المادية أن تأخذ الدور الأول

شعرت أنها حققت معجزة، ستسافر إلى بيروت، تجاهلت غصة القهر وذمها يعرض لها كل المغريات في بيروت التي تعرضها لها شاشة التلفاز، لن تتمكّن من شراء أبسط شيء، لكن لا يهم، يكفي أن تجد علاجاً لآلامها.

ياه كم ستبهاى أمام زميلاتها في العمل حين سترجع من بيروت بزيارة الجامعة الأمريكية، وطبيب الأعصاب الشهير، ستصف لهم شارع الحمرا ولا يأس أن تكذب وتقول أنها اشترت أشياء كثيرة.

عدت الأوراق النقدية بحرص ودقة ليلة سفرها، ولم

* قاصة من سورية

تمزق القلب، صارت ترجو الجميع أن يدبروا لها سيارة نقلها إلى بيروت لأنها على موعد هام مع طبيبها. استفزها المطر الذي صار تساقطه مخيفاً، وصارت الدنيا مغلقة بوشاح من الماء، تمكن السائق أخيراً من إقناع سائق سيارة أجرة بنقلها إلى أقرب محطة سفر إلى بيروت.

غرقت بالماء وهي تنتقل خطوات من مقعدها إلى السيارة الثانية، لاحظ السائق توترها، فسألها: خير يا أختي، ما لك؟...

وللتو باحت له بألمها وحكت له قصة التهاب عصب يدها، ومدى معاناتها، حكّت له كيف أمّنت المال، وكيف ... كم كانت بحاجة لتسوّل عاطفة من أي كان؟...

السيارة عتيقة، والمطر يتسلل من النوافذ والبرد بعض قديمها لكنها لا تبالي، تريد أن تصل إلى الموعد، كل شيء حسبه بدقة، أجرة السيارة وأجرة التاكسي الذي سوصلها إلى الجامعة الأميركية. من سوء حظها حصل العطل، وهي لا تملك مالاً إضافياً، لم تحسب حساب الطوارئ بسيطة، كانت قد وفرت مبلغاً من المال لتشتري علبه حلوى فاخرة تقدمها لصدقاتها في العمل تعبيراً عن امتنانها لهن بإعطائهن الدور الأول في جمعية النساء الفقيرات. أعطت السائق أجرته ونزلت في محطة السيارات، غريبة، مبللة بالماء والذبل، وبدأت آلام كتفها وذراعيها تحرقها، تخيلت أن أعصابها تتحول لأسلاك رفيعة متهوجة بالنار. لم تجرؤ أن تطلب سيارة أجرة توصلها إلى بيروت إذ لا طاقة لها على الدفع، ولم يكن هناك ركاب في هذا الطقس المجنون سيسافرون إلى بيروت.

صوت المذيع في التلفزيون يحذر من السفر، فالعاصفة في أوجها ... شعرت أنها في كابوس تمنّت لو تصمّم منه بأية طريقة، بدت بائسة مبتلة بالمطر والدموع، أكبر من عمرها ومثيرة للشفقة، وكل ما يشغلها أن تصل إلى الموعد ... مرت سيارة بيضاء مرسيدس وترجل السائق ليتصل هاتفياً من محطة الباصات ...

سألته مدير المحطة: أتأخذ هذه السيدة معك إلى بيروت؟...

قال: لست ذاهباً إلى بيروت بل إلى طبرجا، سأوصلها إلى طبرجا، ومن هناك تدبر نفسها.

صرخت بطريقة آلية: لكنني غريبة.

صوتها مهزوم ومنكسر ويستحث الشفقة، لكن لم ينتبه لها أحد.

سألته برقة: كم تريد أجرة توصيلي إلى طبرجا؟

أجاب بجفاء: لن نختلف.

انطلق يقود السيارة بلا مبالاة، وهي تجلس في المقعد الخلفي منكشّة، تكثر على أسنانها كي لا تصرخ من ألم كتفها، كان يقود السيارة بطريقة مجنونة، اعتقدت أنه سيصطدم بالسيارات المجاورة، قلبها ينخلع من الخوف وهي تشعر أن مصيبة تترصد بها. لم ترتع لنظراته الوقحة يراقبها في المرأة الأمامية للسيارة، حاولت تجاهله، وضع كاسيت أغاني بذينة، فصمت أذنيها من الصوت العالي ورجته أن يخفض الصوت.

فصرخ سائراً: هذه الأغاني تسمع هكذا.

انكشفت لها الورطة التي أوقعت نفسها بها، فهذا الرجل يبدو سافلاً. حاولت أن تهدئ من اضطرابها فالمهم أن تلحق بالموعد، لكنها بعد دقائق حين ما عاد باستماعها تحمل الذعر من رعوته في قيادة السيارة رجته أن يقود بحذر.

سفر منها مجدداً قائلاً: هل تعتقدون أنني لا أهتم بحياتي. إياك أن تفكري أن حياتك أغلى من حياتي.

صعقت، انتابها ذعر حقيقي، هل يقودها هذا الرجل إلى محطة السيارات في طبرجا... لعله سيخطفها، لكن ازدحام الطريق طمأنها. ألزمت نفسها بالصمت ونظرها سارح في طريق تتعرف عليه للمرة الأولى، أشقت على نفسها في وحدة يؤسها، لكنها حاولت - رغماً عنها - بث شيئاً من الشجاعة والأمل في نفسها، المهم أن تصل إلى موعداها المقدس مع الطبيب. أخيراً توقف السائق وقال بولاحة: لقد أوصلتكم إلى محطة السيارات المنطلقة إلى بيروت.

وجدت نفسها في قلب ساحة مزدحمة بسيارات الأجرة وعلى يمين الساحة مكتب سفريات كبير، شكرته رغم قرفها منه وسألته بلطف: كم تريد؟

قال بصوت جاف: عشرين ألف.

شبهت: ماذا؟!...

كانت لا تزال قابعة في المقعد الخلفي واضعة كتفها على كتفها المحترق بالألم. نزل المارء من السيارة، مدت له عشرة آلاف، رجته أن يقبلها لأنها مقطوعة و

ظروفها صعبة و....

اختنق الكلام في حنجرتها، لكن يدها ظلت معدودة بالمال ترجوه أن يقبل المبلغ، لكنه صرخ متعمداً أن يسمع الجميع صراخه: لن أقبل أقل من عشرين ألف.

قالت: لكن المسافة قصيرة، ويكفي عشرة آلاف، ولكن قال لي أن أجرة التاكسي عشرة آلاف.

زق: من أولاد القحبة الذين قالوا لك ذلك؟

لم تصدق أنها بطلت مسرحية مهينة إلى هذا الحد، رجته أن يرفأ بها ويقبل عشرة الآلاف، حكّت له قصتها مع الألم وموعدها مع الطبيب.

فما كان منه إلا أن هجم عليها وسحبها من السيارة بغضاضة. قائلاً: يا عجوز، يا نصّابة، ضعي المال في مؤخرتك، يلعبك ويلعن الساعة التي سمحت فيها لحقيرة مثلك بالركوب في سيارتي ...

الرجال في الساحة يتفرجون بصمت، يسمعون ويرون، واقفين كالتماثيل، بدؤا متضمين بالموت والذل، وبدا المارد مفتتناً بوقاحته ونذالته وقد غدّى خضوع هؤلاء الرجال شهوة التسلط والإهانة لديه.

زادت الجمهرة يتفرجون على المستبد يمارس ساديته على امرأة عزلاء، زاغ نظرها، لم تعد ترى الناس سوى أشباح. وشارف جنونها من الوصول إلى الذروة، همت أن تنفجر بصراخ يمزق وشاح المطر، يا كلاب، يا جبناء، ألا تسمعون هذا الحقير ينتهكني ويهينني، أين نفوذك؟ ... ألا تصدّي له أحد؟!

لجمت صراخها في اللحظة الأخيرة، وعادت إلى ذل الصمت.

اقترب رجل كهل من المارد المتعجرف وسأله يخنوع: خير يا أخي، ما القصة؟

صرخ الوحش: الحيوانة ترفض إعطائي أجرتي، لقد أنقذتها من ورطة، كانت مقطوعة ككلبة، وترفض إعطائي أجرتي.

كانت ممسكة بالعشرة آلاف بألية، تمد يدها في الفراغ، لكن يدها ليست على وضع أبدي. كانت تراقب بعينين تائهتين ذاهلتين الرجال المدنولين الوضيعين، فجأة أضاعت الحقيقة في نفسها وحدثت روحها المذعورة بأننا نستحق كل ما يحصل لنا. نستحق كل ما نعاني منه من ظلم وقهر وانتهاك للكرامة، منحقتها تلك الحادثة فرصة لاستحضار حوادث كثيرة، كانت شاهدة

عليها أو سمعتها من مقربين. دوماً الخوف في قلب حياتنا ... والخوف لا يتمخض إلا عن الذل. بل إنهما وجهان لعملة واحدة.

همس الرجل الكهل وهو يطبطب على كتف المارد: اقبل منها عشرة الآلاف، تبدو امرأة مسكينة.

لطم المارد الكهل على صدره بقبضته الحجرية فترنح الرجل خطوات اللوراء وكاد يقع لولا استناده على عمود للكهرباء. جلس المارد في سيارته وهو يصرخ: ضعي العشرة آلاف في مؤخرتك يا عجوز.

قدّموا لها مقعداً صغيراً كي لا تنهار، جلست عليه محطمة النفس ولا قوة لها على قول شيء، أو فعل شيء، لم تشرح لهم شيئاً ولم يطالبوها أن تحكي. في عيونهم تعاطفاً وشفقة ومودة، لكن الخوف يلجمهم ويوحدهم

همس أحدهم بأذنها: اعذرنا فهو من المخابرات قدّموا لها فنجان قهوة، رفضته بصمت، كانت تبكي بكل جموح روحها، مرتاعة من سيل الشتائم الفاحشة التي أمطرها بها رجل المخابرات!

سألتهم كأنها تسأل الفراغ أمامها: أترضون أن تتعرضي لأخت لك أو زوجة أو أم لما تعرّضت له ... لم ترغب برؤية وجوههم. أناها صوت نحيل متقطع بالقهر والله يا أختي كنا نتفجّر على ما يحدث لك وقلوبنا تدمي ألماً، لكن ماذا باستطاعتنا أن نفعل؟ والله إنه قادر على جرّجرتنا إلى تلك الأقبية المظلمة والصاق النّهم بنا لو تجرّأ أحدنا وتدخل بينكما.

فهمت ما جرى، فهذا الرجل الحقير يريد إزلالهم عن طريقها، كان فنجان القهوة يتراقص بيدها غير منجذبة لارتجاف أعصابها، للقهوة طعم الذل. ورغم ألماً الحائق فقد أحسّت أنها اهتدت إلى شيء جديد، إذ وحده الخوف قادر على إيصال الناس إلى هذا الدرك من الانسحاق والذل.

ساعدوها برقة صادقة كي تركب سيارة أجرة، لاحقها دعاؤهم طويلاً، دعاء أشبه بالاعتذار.

لم تعرف لماذا رغبت بشدة أن تلقى نظرة أخيرة عليهم، كانت أجسادهم ضبابية، تقيم من خلال وشاح المطر، بدؤا مجتمعين كعلامة استفهام كبيرة في وجه المستقبل

محمد عبد النبي *

للأمر، حمل أشياءه القليلة، وألقى نظرة أخيرة نحو الرجل والصبيين، ثم بدأ مشواره الذي لا مقد له ولا غاية. بدأ مثل درويش شاب بينما تزداد المساحب المتعددة من عقبة، وتنهوش لحيته التي لم يقطعها قط، وترتفع فوق رأسه عمامة بيضاء، وتسرح في ثيابه الرقع والجيوب الخفية المليئة بالبخور وكتب الأدعية والأوراد، وأحجية مثلثة ومربعة ومدورة، لكل شأن مخصوص، يهبها لأهل الله الذين يمنون عليه بقلعة خلال الطريق.

الآن التفت عيناه ببرق العرفان، دون أن يتركه الملاك وحده ولو لحظة واحدة. كان يتطأير أمامه لحيته على السير، يكاد يكون مرثيا وواضحاً كالشمس، حتى أن الشباب كان لا يدرك كيف لا يراه الآخرون جميعاً، مثلما يراه هو الآن يمشي الشاب في الشوارع المزهجة بخلق الله، وعلى الطرقات الخالية إلا من العربات المسرعة نحو أهدافها الغامضة والطلعة، تحت شمس الظهيرة وأقسام الشتاء الزرقاء، والملاك أمامه، يمشي، وثبداً حتى لا يكاد ينقل قدميه، وخيفاً كأنه يفر من الشياطين.

ثم اكتشف النهار، فبدأ له مثل صديق قديم يمشي هو الآخر، بزاز يسير من الماء، فلزم صاحبه وسعى محاذياً له. ولم يعد يعرف أيهما اتخذ الآخر دليلاً في رحلتهما. رأى الشاب العقول والناس، وكما تألم من فرط جمال هذا العالم البديع، وكانت كل أشياء العالم تفقد اسمها الخاص، لتشير إلى شيء واحد، واسم واحد، والشباب ذاته سقط عنه اسمه القديم بعد أن صار « عبد الله »، وملاحمه القديمة، وما عاد قادراً على تذكر في أية ظروف كان قد التقى بهذا الملاك الذي يظهر له بين حين وآخر، ليتبادل معه حديث الأخ للأخ، عن الكائنات من حوله وعن معنى السعي على الطريق، كحجاز لا تهتدأ إلى الصراط المستقيم.

كان الشاب يأكل وهو يمشي، ويتوضأ ويصلي خلال مشيه، ولا يكاد يتوقف، عن المشي حتى في غفواته الشحيحة، تلك التي كانت تنتهزها الشياطين، حتى تتلاعب بروحه، مصورة له أن الملاك ما هو إلا صورة صماء على خشب الصوان، صورة لطلأ أبله، وأتته مازال واقفاً هناك، في غرفة النوم الوحيدة، يتأملها، ويسمع صوت الرجل من وراء ظهره، ويشم رائحة أنفاسه، ويحس بتقنيته عن يمينه وعن يساره ييكاني، وغالباً ما يصل الكابوس لذروته بضربة من سوط الرجل، فيعود بعينه إلى الملاك، ليواجهه مرة أخرى بتساؤل صامت، ليستفسره على أن يعود به للطريق، وأن يتجده من هجمة الشياطين، وما كان الملاك يستجيب في العادة دون مشقة أليمة.

يبدأ كل شيء من صورة الملاك، وربما ينتهي عندها. وليد وردى البشرة، ذو شعر مجعد وزهفي، وإبتسامة مأكرة، وجناحين مشرعين، يطلق سهامه من قوسه في انطلاقه بين السحب، كانت الصورة تتكرر في زوايا أبواب الصوان الخشبي لغرفة النوم الواحدة في البيت، وهو واقف أمام الصوان، تكاد أنفه لتلتصق بشخصه، أو بشعر الملاك، بين شقيقه رافعاً نزعاهي مثلهما للأعلى، موعوبين من مجرد التفكير في أن يرخوا أنزعهم قليلاً، ومن ورائهم أنفاس أبيه المغممة برائحة الخمر، وصوت الخرطوم الرفيع يهوي به في الهواء قبل أن يختار ظهر أحدهم، وكان يحب أن يئز له على ظهره هو في الوسط، ربما لأنه لم يكن ييكى مسترحماً مثل الآخرين الصغيرين، ربما لأن ظهره بدا له كبيراً بما يكفي لرسم خرائط أولهامه عليه.

مضى الوقت الذي كان يتسلى فيه الصبي خلال وقفته بتصور سيناريوهات لقتل أبيه ثم قتل نفسه، منتقلاً بين الوسائل المختلفة، ومستمتعاً بالتشفي وتحقير الخصاص، فقد كبر على هذه الخيالات الساذجة، تركها لمن هم أضعف، ربما لشقيقه. فالآن وقد رحلت أمه والبنات، ولا أحد يعرف لمن طريقاً، وبعد أن تفرغ هذا الرجل لتعذيبهم وامتثالهم. الآن بعد أن مضى كل أمل في مدرسة أو صنعة أو حياة من أي نوع خارج بيت الرعب والجنون هذا، لم يعد يبني أحلاماً للغد، ولا يتحائل لكي يستمر في الحياة بأي شكل، ولا يخجل من تبذل فراشه كل صباح رغم خط شاربه. الآن بدأ الملاك يتحدث إليه، وحده، وغاب عنه وجع نزعاهي أو القهقار ظهره، لا يشم رائحة الغرفة النتنة، ولا يسمع كلام الرجل عن أهم الساقطة التي جلبت بهم من الحرام، وعن مستقبلهم الوحيد الممكن مع كمشئولين، يبهجون مؤخراتهم حتى يشتري خمره وطعامه. لم يعد هناك سوى الفضاء الأزرق وندف السحاب الطري المتناثر، والصبي الواقف بصحبة الملاك. لم يحاول أن يتحدث إرادة الرجل، رأى الناس يذهبون إلى المسجد فاتجبه إليه، وجرب الصلاة كما تعلمها في المدرسة، وكاد أن يقضي يومه كله في المسجد لكنه كان في النهاية يعود، ليأخذ نصيبه اليومي من العذاب راضياً وميتساً على الدوام مما كان يضاعف من سحق الرجل وتقمته. باع البخور هنا وهناك، والتذ بالرزق الللال وعرق اللجين، أحب الناس صمته وإبتسامه ورق لحاله من عرف أباه أو سمع بشيوره. أما هو فقد كف عن تحدي إرادة الرجل، بل أصبح يحمل نحوه شفقة عميقة، ويبيكي من أجله في دعاء كل فجر.

إلى أن أمره الملاك بأن يتنهض ويمشي في يلال الله، فامتثل

* قاص من مصر

مع السلامة يا عم لاونتسو

أحمد شافعي*

هذه المرأة التي لا تروقني، بالثمر الذي أنزعجه من أذرعه، بالورق الذي تملكه ويملك الشعراء عبره الربيع والخريف.

إنني وحيد لأنني نائم.

وبالتقاء تنكسر المصابيح التي خلقت بغير هذا القتابع.

إنني أتسكع والظلام يسبقني من مدينة لمدينة

مرت على جسمي يد

. أنا هنا بالصدفة.

قلت، وأنا.

. النافذة أيضا لها ضلعتان، ما رأيك لو تسير كل واحد في اتجاه وتخيّل شكل الأفق المتاح . حينئذ . بهيئنا أمام عينيّن لا تنظران إليه

تلقى الأميرة فستانها، يطفو على البركة فيلتهما، أو تطير به الطيور الزرق، في أيّ من الحالتين ينخطف قلب الأميرة، تبقى عارية .

إنهم لا يزالون يفلقون الشبابيك، مع أن الليل كفيّل بإغلاقها، أو النوم أو الشرود

أو أن نرجع كل واحد من الاتجاه الذي سار فيه إلى النقطة التي بدأ منها، ولكن من يذكر النقطة التي بدأ منها.

والشبابيك تبقى مشرعة

وأنا؟

داخل الأفق

داخل الأفق دائما

و

لست في حاجة أبداً إلى أن أدفن الأمل أو أخلق الغد

لست في حاجة إلى النار تخبرني عن طعوم العناصر

ومع أنني قلت:

«... ذلك الجزء من جسمها، ذلك الذي يشف عن شرايينها، ذلك الذي ألمسه وبينما ألمسه أتمنى أن ألمسه»

تبتعد المرأة في بطء ولكن في ثبات. كما يقول الإنجليز . فيتسع مجالها، وتحيط صورتني بسحاب وتراب وذباب أيضاً . ولكن بضغط من اللغة . ها هي يدي تتحرك لتتهش

انظروا .. اللغة حركت يداً ما كانت لتتحرك. اللغة تفعل.

اللغة هشت ذهاباً غير موجود. اللغة مجنونة.

وتبتعد المرأة إلى أن تأتي لحظة لا يمكنني أن أتبين فيها صورتني، لأن جبلاً دخل فجأة في مجال المرأة، أو لأن طائراً أقام عشه بين غصني شجرة في مقدمة المرأة فسد فرجة كنت منها أرى،

وتبتعد، ولا أعود هناك.

أترفون .. المرأة مرأة ولو لم نرَ فيها صورنا

وهذا مؤلم ... مع أننا ينبغي . لمصلحتنا أقصد . ألا نتألم من شيء يحدث ما دام يحدث،

وهذا رجل من برج الجوزاء، ورجل من برج الجوزاء . كما يقولون . رجلاًن . واحد منهما على الخشبة والآخر وسط الجمهور.

ولكنني تروق لي استعارتي: واحد منهما في المرأة.

ربما لأن ما على الخشبة تظهر أو تستشعر فيه الصنعة والقصيدة أكثر مما في المرأة. وما يلي ليس . بالضرورة . ما أراه في المرأة. هو ما أراه. أو بالأحرى ما أكتبه لأراه.

أوشكت الأميرة أن ترحل، عصرت ذيل فستانها فكانت بين قدميها بركة ضحلة حاض فيها الأتوبيس مسرعاً، فكان رذاذ أو طيور زرقاء هبّت حولها، وكنت في الأتوبيس حولي، محار كثير مفتوح ومحار كثير مغلق، نائماً.

ثمّة نار تحت بوتقة أراهما، ويخار يتصاعد في مختبر أراهما.

من قال لي إنني لن أحس بلحمر تحت أصابعي إذ تتحسّس:

* شاعر وكاتب من مصر

إلا أنني لست في حاجة إلى أن أحقق أمنياتي،

ربما أمنيات جديدة

ربما أمنيات أخرى

وَألا أُجيد السباحة

وَألا أقابل في القاع جنة آدم على شكل سفينة مستقرة

جنب طوربيد، ولا جوهرة من صخور عبدالله البحري،

ولا زجاجات مخنومة على رسائل وخرائط وعفاريث

ربما عالم يبهتني ملمسه

ربما عالم لا تناسبه مفرداتي

وأن أكون دائماً مستعداً، مثلما الريشة دائماً مستعدة

ومثلها أمزم العاصفة

وأن أقبل

في حدة الموسى.

صدري على صدرك.

في حدة الموسى.

أصابنا تدخل العشب.

في حدة الموسى.

أقدما على الرمل والتراب، في الماء تحت البطاطين،

ولسنا ضحايا، ولا دم يشعل الكائنات أين التفتنا

ربما شباك

ربما أسياخ من حديد نافذة من الحيطان فجأة ومن

الأرض بلا هدف غير أن نتفادى

نتفادى فنحسب أننا نرقص .. اسمعي

ها هو وجهك كأنى أمزق صفحة أو أهدم بيتي بأن أنسى

علاماته كلها والطريق إليه.

ها هو وجهك اغفري لي، لم أعد قادراً أن أعامل ظلي

على أنه صاحبي في طريقي

إنني كئيب دسّي وآلة عقلي، إنني مخزنُ ما مضى من

حياتي وما سيجيء، وإنني صورة أحملها للآخرين

وإن صاحبي في طريقي غامض، ولم أعد حتى أحاول

أن أعرفه

معذرة

لن أحملك بين زراعي وأصعد السلم وأفتح الباب بضربة

من قدمي لأكتشف بعد كل هذا أن اللهاث موصول

باللهاث وأنه لم يكن ثمة مبرر للجهد

أو أتبين أنني كنت أحملك لنفسى وليس لي

واسمعي

أنت أيضاً

وكل واحد وواحدة أيضاً

ما لم أكن أواصي نفسي:

يقرع الباب بالعصا ورجليه . بعد سنين؟ نادماً؟ . ولا

صوت إلا الذي للرياح، ومطر شديد، ويلهث، وصري

كافورة، وشفتاه لامعتان باللحاب، ويحرق يغمز الشطوط

ونهر، وقميصه المبلول يكشف عن عضلات ترتخي

وتسري فيها الزرقة، ويقرع . لا يزال . الباب الضئيل

المطعم بالحديد.

وفي الناحية الأخرى خراف بيضاء وعشب أخضر

وسماء زرقاء وبيوت خشبية حمراء فوق تلال، وفي

الناحية الأخرى عجوز تستل من صندوقها المكس

بالأصداف رسالة تقروها ثم تلقي بها إلى المدفأة وفي

الناحية الأخرى يد تعيد الكتاب إلى الرف [كتاب

عاطفي لجيتة] وشفتان تمر عليهما أنامل وعينا تمسح

محيط وزهرة من قماش في إناء أبيض رفيع ورسالة

أخيرة تسطير (slow motion) باتجاه النار وفي الناحية

الأخرى عجوز تفتح الصنادير تترك الماء يغمز الشقة

توقد المصابيح تضع أسطوانة في الفونوغراف

ولا ينبغي أن نتألم من شيء يحدث، نرصد فقط كأن

الأمر يحدثنا أو نرصد لأن الأمر يحدثنا، كل واحد من

مكانه وكل واحد باتساع مداه وننسى، بين حين وآخر

ننسى، نحن مفزعة التاريخ، نحن أكلة الخيال، ونحن

هذه أي أنا وأنا وأنا، أكثر من ستة مليارات أنا بحسب

إحصائيات الأمم المتحدة

وفي كتاب آخر قلت:

من يقول

«أنا»

لا يقول سوى اسمي.

وقلت:

المرايا

-إن-

هي كل شيء.

وقلت:

مرآة تنكس

فرص - لا تنتهي -

تنتهي.

قلت:

أمام مرآتي

أنا

في انتظار جودو

والآن

أصحو على صوت كلبة تموت وهي تلد، بينما يقترب هو

منها، في ثوبه الفضفاض وجلاله السادر، يسبل عينيه

ويعدّ الجراء، يرفع الهواء ثوبه ويطيح بالجلال.

الجراء ميتة والكلبة معلنة الموت، أصحو على صوت

هرم يتفكك من تلقاء أي شيء.

أجد على جدار غرفتي صورة مركب بلا مجازيف

ويصياح هزم وبشبكة ويسمك تعفن وينظرة استرحام لا

تعرف إلى من تتوجه.

أيها الصبا لا تنم.

ولا تملك علي قلبي أيها الإحساس بالأخوة، بالتوأمة،

بالمصير الواحد، من ذلك حتى أراه أخي، ليس سوى فأر

لا يرى سوى داخل مركبه، ولو قضم المركب لما عاد في

مكان

كفي

أنت وحدك

بل كفي

أنت (١)

أصحو على صوت خشب ينقض

وعلى صوت خشب ينقض أنا

ثمة من يحاول دوماً

ليس على طريقة سيزيف، بل على طريقة إيزيس، وتلك

هي المشكلة، فايزيس لم تحركها - غالباً - سوى شهوة

الانتقام.

ثمة دائماً صوت أظافر تخمش الجدران، أسمعها، معاول

تحفر الأنفاق، جنوح إلى أن يصير الكوكب كله مركبة

في وكالة ناسا، أو قذيفة منجنيق

بالنسبة لي تنجح المحاولة

ولست مسؤولاً عن شيء، إنني أدخل بين حيز وآخر في

واحد من التكوينات المتاحة دوماً (شارع مثلاً، صالة

في شقة) ولا يعني - ربما يرضيني - أنني دائماً ضربة

فرشاة لم يعمل حسابها الرسام أن تحل بلوحته، أنا

تشوية بسيط، خلل في البرنامج، عطب فائن - لي - ولا

يعني في شيء أن لقدمي صوتاً ولقلبي ولتنفسي لا

يتسق بالضرورة مع الإيقاع السادر، وهذا ما أعنيه حين

أقول إنني لست مسؤولاً، وإن المحاولة - بالنسبة لي -

دائماً ناجحة، ويلاً تبرير ينتظرها في النهاية

أقصد أن المحاولة إما أنها مبررة من البداية

حكمة

الطائر الطائر

لا عش له.

لم يتعلم الطيران عن أبيه

ولا ينتمي

والطائر الطائر

لا يشعر بالحنين

وأعمى، جامع الخيال.

وليس سوى نبض قلبه.

وليس سوى خفقان جناحيه.

والطائر الطائر - إن كان ثمة - لا تنتظروا أن يعود.

والطائر - بالضرورة - في غنى عن الطيران، أو هو لا

يطير. والطائر طائر بالقوة لا بالفعل.

الإله أم الوحيد ... أيهما ابتكر المرأة؟

لست واحداً منهما على أي حال ولكنني أرق واحد منهما

وذاث يوم - ربما اليوم أو أمس، أشرب في حانة فيها

راديو خشبي وكراس يامبو وأنا ونافورة هامسة على

شكل يونانية عارية تعصر العنب في كأس باكخوس

وببغاء في قفص هنا وببغاء محنط هناك.

يقرب في ثوبه الفضفاض وجلاله السادر، يضع

الفتات للببغاء ويمضي، يتركه يرفرف في قفصه فوق

مالك لا تستحق النزول إليها، ويضع طبق المقبلات

أمامي ويمضي في ثوبه الفضفاض وجلاله السادر، وقد

ترك ببغاء محنط هنا، وببغاء محنط هناك، وقفصاً لا

ينضب

وأنا؟

المركب التي حملتني إلى هنا؟

وهنا؟

وأنا؟

لكنها هكذا هنا، فقط هنا، في هذه الصفحة. فليس من الأدب - طبعاً - أن يعصر بروميثيوس ذيل فستانه وما إلى ذلك.

يتبدل المصباح في غرقتي مطلقاً عن عمدي، وأنا أقرأ ديوان صديق لي، في النور القادم من غرفته التي في مدينة أخرى

في جوٍّ كهذا مؤلفٌ عن عمدي يتردد صوته أنفويًا نطفيًا أنا طريدة سهلة وأنت مطارِدٌ كسولٌ

لماذا في غرفةٍ معتمَةٍ؟ لماذا عن عمدي؟ لماذا أغنيةٌ من بداية القرن العشرين بكل هذا التطريب؟ لماذا لا أكون حطابًا تمرّ جنبه الطرائدُ والصيادُ، وأنا طريدي سديانةٌ لا تفرُّ ولا تقاومُ ولا تقوى، طيلةً منتصبَةً وأنا بلطفٍ رهيبةٍ النصل وهكذا رقصةً عاتيةً من يصبه الإنهاك أولاً يمت.

تذكروا وأنتم تتناولون في الصباح الجبن والشاي بالطيب، أن من يتزود منكم بالأكل أكثر يصمد أكثر وأعيدوا النظر لو سمحت:

أنيابٌ وضروسٌ وقواطعٌ وعضلاتٌ وهذه للركل وهذه لكم وهاتان للنفخ إنكم مجهزون للقتال

ومن أجل هذا، العجوز على حماره العجوز يقول: المعرفة تضيقُ العالم، صدقني أنت عبدٌ لما تعرف، سواءً امتثلت له أم اعترضت عليه، صدقني، صحيحٌ أنه يكشف لك دائماً عما لا تعرف، صحيحٌ أنه يقودك إلى ما لا تعرف، ولكنني لم أكن أقصد غير هذا، الانسياق، صدقني، إنما شأن المعرفة والإنسان، كشأنني أنا والحمار.

ومن أجل هذا البحيرة.

البحيرة نافورة معطلة. البحيرة رذاذ راكد.

ومن أجل هذا القردُ يعتلي ظهر سحفاقٍ تمشي، وأنا، والأميرة أيضاً ذاهبةً إلى البحيرة

ومن أجل هذا خيمةٌ - حيثما أوجد - لا يراها أحد، من الكحول، كأنها لحمي ودمي كأنها خامة الأشياء كلها ولكن حتى الموسيقى يمكن تدوينها

ومن أجل هذا

كل شيءٍ يصحُّ سؤالاً لا أسأله

وذات يومٍ كتبتُ رسالةً إلى القرد.

يا قرد انتبه. هذه قفرتك الأولى التي لا تريد منها شيئاً. لا جوزة هنر ولا متعة اللعب انتبه

كل قفزةٍ بعد هذه سيلهبها سؤال، حتى وإن كنت تقصد جوزة هند، أو متعة اللعب.

- الغروب يلاحقني

هذه أول جملةٍ أكتبها على لسان الأميرة. ولن أنتظر إلى أن أتبعها ولن أتبعها.

الأميرة في حقيبتها، في طائرتها الورقية، الأميرة معها،

والأميرة هكذا تبدو لي، غنيةً

كانها قصيدة مكتوبة

وتبدو غنيةً

كانها قصيدة مكتوبة بلغة أخرى

تهبى نائمة، ويبقى وجهها نائماً، في تابوتٍ من اللحم والدم، مع أنها ربما تحلم أن إعصاراً في وكالة ناسا، وأن مركبة تهبط غافلةً عنه، وفيها آدم وحده، من دون حواء

وأحتاج أن ترتدي تاجها وخريطة الأرض، وتصعد سلماً، وفيما تصعد، تنثر فوقي قصاصاتٍ من الأطلس،

ثم يمضي بها الرُّخ

أراها للحظةٍ واحدةٍ عاريةً

في آخر صفحةٍ عن الأميرة

تدخل من حيث أخرج، نلتقي للحظةٍ، بل يلتقي كتفانا.

تدخل من حيث أخرج، معها شعبةٌ مشتتةٌ ستظل تذوب بينما تتقدم

وأنا أخرج، ومعى شمعٌ كثيرٌ مضاء.

استعاره؟ نعم. استعاره.

تدخل الأميرة الحياةً وأخرج. أصبح الخطأ الذي اقترفته الأسطورة

أنا مقلوب بروميثيوس.

أنا بروميثيوس أمشي على يديّ، وقدماي نحو السماء

والأميرة بروميثيوس: نبلةٌ وعذابه

- عليك أن تبذل اهتمامك مرتين مرةً بما تزرع، وليكن قمحاً، ومرةً بأين تزرع، لأن وودة تزرعها في خيالك لن تموت، وأنت تموت. لذلك ازرعوا الورد كله فى السيليلويد

ومن أجل هذا العجوزُ على حمارة العجوزِ، قُربَ البحيرة يحمل في خرجه: الأميرة نائمة، وأنا متسللاً بقراءة كفتها، والعشرة آلاف الذين يرد ذكرهم في كتاب لاوتسو «الطريق إلى الفضيلة»، والقرود الذي هو صنعة خيالي أصلاً وسلحفاة، واللبغافين، وغير ذلك مما لا يجعل من العجوز نوحاً آخر

وإذا كان لي أن أستغل استعارة المرأة التي أشرت إليها في البداية والتي تتيح لي أن أنقسم اثنين فقد لا يستهجن الكثيرون أن أقابل هذا العجوز وأسير إلى جانبها، في نفس الوقت الذي أكون فيه مع الآخرين بداخل خرجه

- إلى أين يا عم لاوتسو؟

- بعيداً عن المعرفة

- مع السلامة يا عم لاوتسو

- مع السلامة يا ابني

تحلم الأميرة أنها على سفينة، تودّع شعبها كله: الأطفال والنساء والزهور وحمام القري ملخصين جميعاً في رسالة نسيتهما على الكومدينو:

أنا ذاهبة لأتيه، أنا ذاهبة لأنسى، إنني الآن أريد أن أبكي ولكنني ذاهبة لأنتي لا أريد أن أبكي، الأرض هناك ملساء، لابد أن تكون ملساء، والغيوم موجودة ولكن ليس فوق رأسي وكذلك السماء، أو لن يهمني أي شيء وسأجلس مثل قطة شيعانة أو قطة ميتة

وسوف تبقى البحيرة ملاءة مفردة فوق عشب وأبقى على شطها كأنتي محروم من رفقة عائلة يوم جمعة في القطار (وتمسّ الشاي وطاولة مفتوحة بين زوجي وأختين وكرة ستضيق في آخر اليوم ومضربا راكت وأنا أتمايل: أليس عمامة وجلباباً وأقرب «مركب يا باشا» أو «حاجة ساقعة يا كابتن» لأشاهد عن قرب

كنت أوشكت أن أنتهي، بأن:

ينزل القرد منحدرًا باتجاه البحيرة، تغرس قدماء في الطين، وسط النجيل، وما هو ظله يحتاجه إذ يلامس

الماء. يحتاجه؟ نعم، وإلا فقيم وقوفه فجأة والسحفاة بين يديه صدفةً لا لحم يبرز منها، وقيم جلوسه كأنه بناءً تهديم، وقيم انخراطه في النشيج والبكاء، وقيم حرصه على ألا تنقلت السحفاة بينما يفلس في البحيرة قدميه واحدةً بعد واحدة وهو لا يزال يبكي رؤيته وجهه للمرة الأولى، أم غسله قدميه للمرة الأولى.

ولكن - من يصدق هذا - لا أرغب أن أنتهي. ولا تحسبوا هذه الرغبة إصراراً على الحياة - وأنا مصر على الحياة. لكنني اليوم قضيت مع صديقين ظلاً يتكلمان بلا توقف، وأنا طوال الطريق أسبقهما أو أتأخر عنهما، فقط لكي لا أشارك في الكلام، والآن أرغب فيه وأبين أنه لذيق لأنه الفعل الوحيد - تقريباً - الذي ليس فعلاً جيد.

قال أحدهما للآخر: افهم يا ابني أنا على حق. كان المتحدث قد مات ثم عاد مرة أخرى إلى الحياة. وبحكمه رجل ألم بالحياة والموت يتكلم، وينقل هذه الحكمة

- اسمع كلامي فقط ولن تندم.

ويطلب منه أشياء كان سيفعلها من نفسه، فالمستمع هو الآخر ليس ساذجاً وليس معنى أنه لم يمت بعد أنه غير صالح للحياة، إطلاقاً. على العكس. إنه يقول هو أيضاً. وأنا بين حين وآخر أجد نفسي معهما وأيضاً مثلهما أعرف كل شيء بدايةً من الطريق إلى البيت وحتى الطريق إلى القبر. وأحياناً أقاطع نفسي.

قالت: أعرف أن هناك عموداً من الأسمنت قريباً جداً، وزجاجات فارغة وديجاجة على سطح البيت المجاور، ونخلة تتخامه ويوتا حتى آخر المدى، أعرف تقريباً كل ما وراء النافذة، ومع هذا أفتح النافذة كل صباح، نوع من الأمل. الأميرة تأكل. نوع من الأمل. تفتح الراديو. تنظر في المرأة. تستيقظ ترد التحية. تصغي إلى النكتة. وحين تغني الأميرة لا ترفع صوتها، ولكن بصوت خفيض خفيض، حتى أنها أحياناً تكثفي بالكتابة.

أحياناً أعرف أن السكون هو أقصى سرعة ممكنة وأن الدوران - كما أعرفه - لا يكون حول شيء. أحياناً يكون لي رأي في الفيزياء. وأحياناً أعرف أنني أصبحت حين جلست هناك، على سور مرتفع، ما أمامه مطابق - تقريباً - لما خلفه لا يقل عنه ولا يزيد. أحياناً أعرف

أنني أستطيع النزول وأستطيع العودة وأستطيع البقاء، وأريد دائما الاختيار الذي لم يُعرض عليّ. هكذا يكون هناك دائما اختيار آخر وإن لم نسمه بعد.

نوع من الأمل.
الأميرة مشغولة جدا. نوع من الأمل. منهكة. تحبّ. تعمل. تعاني أزمات وجود. تفكر في الميتافيزيقا والجنس. تتابع الإصدارات المهمة. تدرس لغات جديدة. تترجم عن لغة تعرفها لناس لا يعرفونها (لا أقصد اللغة). الموسيقى. الرواية. المغامرات العابرة: ركوب أتوبيس لم تر رقمه مثلا. تخرج فساتين قديمة تقلب جوبوها.

أقول للأميرة:

. قرر على ظهر سلحفاة، يفكر، ينظر نحو السماء كأنه فوق مركب، تمشي به باتجاه شجرة جون، حين تصل إليها يكون موسم الإنثار انتهى (انتظر أن تضحك الأميرة) والجوز كله على الأرض، تقف السلحفاة فينتبه للقرد يكسر جوزة ويشربها ويكسر جوزة للسلحفاة. ألم يغسل القرد رجليه يا أميرة واحدة واحدة. والأميرة تسمع. تفتش في حقبتها وتأسألي مع عمله؟

وتقف أمام كابينة في الطريق وتدخل العملات واحدة بعد واحدة وأنا بعيد أتحاول كي أستمع. الأميرة تصغي. (هل لا بد أن أتبع كل فعل من أفعال الأميرة بـ نوع من الأمل) تصغي، تغمض عينيها. تسد أذنها بإصبعها. تكف عن التنفس. الأميرة الآن أدن ملتصقة بسماعة، متشبثة بها. الأميرة وجهها لا يعكس أي تعبير. وأنا بينما أراقبها، بينما منهمك في ذلك، بينما أتمنى أن أسمع مثلها، أحاول أن أرتب كلمات، أن أجد مفردات عجيبة وأخرى عادية، هذه تساند تلك، لأن الطريق لا يزال طويلا، ولا بد أن يطول أكثر.

. اسمعي.

كنا في وسط المدينة. وقفت أمام فاترينة داهلها تلفزيون داخله صورتنا قالت: نحن هنا.

والتفتت: ها؟ أسمع ماذا؟

كانت الكاميرا التي لا بد في مكان قريب لم تزل تظهرنا على شاشة المحل.

. ليس ثمة من حولنا بحيرة يا أميرة. لا شيء من حولنا. تعالي أقبلك. امحني شفتيك نرحل عن هذه المدينة. ضحكت. وأعرف سوف توافق. وفور أن نبدأ قبلتنا سيدأ رذاذ خفيف لن نحس به لكنه سيجعل الناس يفرحون بنا ويتكلمون عنا طوال طريقهم. ونحن؟ ننتهي هكذا؟ لا. بل أوأصل. من هنا. من هذا المكان الاعتباري. وهنا. يمكن أن تولد بجعة لم تكن - بالضرورة - أميرة مسختها ساحرة تكرهها. بل هنا، وفي هذه اللحظة تولد بجعة، بهضاء، تكمن وسط الشارع مفزوعة وساكنة، فيما تمرق العربات في الاتجاهين مسرعة كأنها رصاصات لونية (سأتابع الصورة) تخطئ جميعا هدفها (سأواصل التلعب) الذي هو غامض وغير موجود أصلا، أو هو فتاة لا تعرف أي لغة وتمرر بإصبعها على غبار مضد من رخام.

وهنا، وعندئذ، أسمع ما يدور في ذهن الأميرة، أثناء هذه القيلة.

كان يمكن أن أكون راقصة باليه. أوجد فقط حين توجد الموسيقى، وأغيب بغيابها. لا أحمل مفاتيح في يدي ولا أضع شيئا على الأرض. في عالم واضح ومعلن أنه مؤقت وأنه زائل وأن المقصود منه الإمتاع. لا بيت أملكه ولا تملكني فكرة، بل أنا نفسي فكرة في طورها الأخير، أو أنا - ما دمت تحب هذه الانحرافات التعبيرية - حلم تحقق والأميرة تسمع ما يدور في ذهني أثناء هذه القيلة الخيالية

لا شيء. لا شيء بوضوح. لا شيء بدقة. لا شيء بصور، نهائية. لا شيء.

يبدو أنني خرجت. وأن الخيمة التي (لماذا أتذكرها الآن، وأنا ناهب) من الكحول والتي توجد دائما حيث أوجد تنقش، تنبذ، ومع أنني أعرف أن لا جدوى من اليرق إلا أنني أغمض عيني. أستعيد لحظة كانت الخيمة تحيط بي (هل حدث ذلك قط؟) كأنها جلدي. أغمض عيني. نوع من الأمل. إنني أنتهي. لا أقصد أنني أموت. أقصد أنني أنتهي. لولا أشعة ملونة. لولا ذبذبات. لولا أحلام تنتظر أن أنام. لولا بياض متاح دائما وسافر القدي.

حدث في العرين..

يونس الأخزمي*

في صلاته وهو الذي يؤم بالناس عند غياب الإمام.

وحالما أنهوا صلاتهم سأله منصور عما كان يهذي به وسط صلاته، فلم يجب. كان وجهه مكفهاً بشكل غير طبيعي ولم يقم بعد صلاته - كما اعتاد - ليسلم على الإمام ومن حضر الصلاة.

المعروف والمتناقل أن سور المئاعيب كان قد التهم اثنين من أبناء الحارة في السابق ممن سولت له نفسه المجازفة لاكتشاف المجهول والمخبا. خلف ذلك السور المتين وبرجه المدور الذي يعتبره الناس مسرح سهرات الشياطين وسكراتهم ولعبهم بالبشر المسحورين الذين تجرأوا فخالفوا القوانين المعروفة وسولت لهم أنفسهم المغامرة الخاسرة. أحدهما سولت له نفسه حضور مأدبة الشياطين في منتصف ليلة مقمرة فدخل البرج المدور ولم يخرج منه منذ ذلك الحين. أما الآخر فقد تجرأ فقط باللقاء حجر على السور المتين، بدون قصد، فاختفى بعد ذلك الحادث بأيام ولم يعثر له على خبر حتى ساعدنا هذه.

حتى الشرطة لم تتجرأ منذ أن وجدت في مطرح من الاقتراب من السور أو حتى لمسه. حتى البلدية التي كان لديها مخطط لشق طريق أوسع للسيارات بدل باب السور

يحكي الحاج سعيد الملقب بـ «سعيد ددع» عن حكاية غريبة حصلت في مطرح بجانب سور المئاعيب العظيم، الذي يسكن قمته الجن والعفاريت والشياطين. أنه فيما كان يمضي إلى المسجد لأداء فريضة الفجر، وكانت الدنيا شتاء مع بدايات شهر كانون الأول، وكانت الدنيا لا تزال تطرد ظلمتها لترحب بالشعاع القادم الذي سيدفئ الحارة، أنه لمح الشيخ «سليمان المعسري» وهو يتبول واقفاً على جدار السور دون أن يلتفت لأحد أو يحس به. وحتى حين سلم عليه الحاج (ددع) لم ينتبه أو حتى يبدي اهتماماً. لكن سليمان ألقى على الحاج نظرة سريعة مخيفة. قال «كان الشر ينفر من مقلتيه».

خاف الحاج وتسارعت خفقات قلبه وخشي مما رآه. ولأول مرة يؤدي فيها صلاته دون خشوع أو إنصات. كان كل فكره منصبا على ما كان يفعله سليمان. كيف حصل ذلك؟ كيف سولت نفسه التبول واقفاً ككافر، وكيف يتجرأ على التبول على جدار السور دون أن يخشى من الجن والشياطين الذين يسكنون السور والذين - حسب ما سمعه من أبيه ومن قبله جده - منعوا ومنذ قديم الزمن أن يقترب أحد من السور أو حتى أن يلمسه. «هل جن سليمان ليفعل ذلك» سمعه «منصور» الذي يصلي بجانبه فاستغرب عدم خشوع الحاج

* قاص من عمان

الضيق، انسحبت وتركت السور كما هو بعد أن مرض رئيس البلدية بمرض خبيث، لم يشف منه سوى نذره العظيم الذي خسره كل ما يملك وطلبه السماح من كبار الجن المعروفين في البلاد.

«يجب أن تنهياً الحارة لجنازة سليمان اليوم أو بالكثير غدا». يقولها (دعدع) في سره دون أن يقوى على التلطف بها أمام أحد.

المعروف كذلك بأنه بين سليمان ودعدع عداوة صغيرة بدأت تنمو منذ فترة بسيطة بعد أن تجرأ الأول على فتح دكان آخر لبيع المواد الغذائية بالقرب من دكان الحاج دعدع، مما أدى إلى تحول بعض المشترين ناحية دكان سليمان وتأثرت الأموال التي كان يجنيها دعدع كل شهر.

حين عاد الحاج إلى بيته وقابلته زوجته صالحة برغيف الرخمال والحليب الساخن، لاحظت شروده وانزعاجه، لكنها حين سألتها عن السبب لم يجب، وظل صامتا كمن ابتلع لسانه.

لم يشأ الحاج أن يحكي القصة لأحد، فالنظرة التي أرسلها له سليمان كانت رسالة واضحة جدا «إياك والحديث عما رأيت، وإلا لا تلوم إلا نفسك».

كانت آثار البول ما زالت واضحة بعد شروق الشمس والحاج دعدع يهم بفتح دكانه الملاصق للمسجد. وسليمان صلى بجانب الحاج دعدع صلاتي المغرب والعشاء.

يقول الحاج دعدع إن منظر تبول سليمان

على جدار السور تكرر ولعشرة صباحات متتالية دون أن يخفي سليمان أو يموت.

ويقول الحاج إنه بعد ذلك أصبح على يقين بأن سليمان ما هو من الأوس بل من الجن، وإلا كيف يبقونه حيا حتى الآن برغم تحديه الواضح لهم. ولكن الجن الذين يتبولون واقفين لا يطأون المسجد الطاهر، وأعتقد لبرهة أن لسليمان شبيهين من الإنس والجان.

احتار الحاج ولم يكن يقوى ليسأل سليمان عما يراه في كل فجر خشية أن يدخله سؤاله في المحذور فلا يعود يرى أولاده ولا يروه. ساءت حالة الحاج بعد ذلك، ونحل جسده. المقربون منه يجزمون بأنه كان يهدو كالمسحور، عيناه محمرتان من قلة النوم، وجسده ناهل من قلة الأكل، ولا يتكلم إلا لماما، ولا يشارك كما اعتاد في أحاديث السمر والفكاهة، صار بعيدا حزينا مكتئبا إلى أن فارق الحياة.

الذي لم يذكره الحاج دعدع وذكره بعد موته منصور بأن الحاج في أيامه الأخيرة كان يهذي كثيرا، وكان يلعن في صلاته السور ومن بناه، وكان يدعو بالهلاك كثيرا على رجل ما يقول الحاج بأنه من أولاد الجن.

وما لم يذكره الحاج أو منصور ذكره سليمان في إحدى الجلسات، بأنه رأى الحاج (دعدع) يتبول على جدار السور منذ أكثر من شهر وقبل كل صلاة فجر، وكان يسمعه متحديا لهم - أي الشياطين والجان - أن يصلوا إليه أو ينالون منه.

الخروج من أدب

صلاح حسن*

(ليس في الرؤية وقفة ولا عبارة)
(النضري)

القسم الأول

الطرد من الجنة

أيها الناس .. يا أيها التلاميذ.. لم كل هذه الكتب.. القراطيس.. لن نكتب.. لم كل هذا الزاد.. لن نأكل.. لم كل هذه الخرائط.. البوصلات.. لن نصل.. لم كل هذه القرائل.. للكنجيات.. لن نصغي.. أيها التلاميذ.. يا أيها الناس.. لم كل هذه المسامير.. لن نقيم.. لم كل هذه الصحائف.. الآيات.. لن نقرأ.. لم كل هذه الخمور.. الأمواه.. لن نشرب.. لم كل هذه العطورات.. البخور.. لن نشم.. أيها الناس.. يا أيها الناس .. يا تلاميذ.. لم كل هذه الثياب.. الزمردات.. لن نبدل.. ومن كان عاشقا فليعد.. لن نبصر.. لدينا الكلام فحسب.

أيها التلاميذ.. سنمضي الى الأرض كي نتيقن من ضلال اليقين .. للسماء نسألها عن ظلال المزين بالشهوات.. سنمضي الى الليل قبل النهار .. نلقي على بابيه نظرة بعبكازتين ليس لكي.. للسعادة .. نزيها مخالبها اللغوية.. للخطأ صواب الشر فيه.. أيها التلاميذ .. يا أيها الناس.. لن نقيم.. الإقامة قبر.. سنمضي الى الفرد الذي يتفتح بفخار قطعانه.. اللبالي وأوصافها.. الى الحاضر.. الذي يتقهقر الى غيبه.. ونبقى في المضارع من أجل لاشي.. أيها التلاميذ.. لن نقرأ.. ما نجعله لن نقرأ.. سنحكيه حتى يتشابه أو يشف لك يرائنا فراه لنعشقه لا لنقرأ.. يرى العاشق معشوقه ولا يعرفه.. وان غاب لن يفقده.. أيها التلاميذ.. سنمحو الذي يتكرر ونفرق المتشابهات.

سوف لانصغي الى الشراخ .. ولا المترجمين.. سوف لانصغي الى الخارج حتى يصبح داخلا .. الخارج حار/ بارد إذ لا مقام.. الخارج تأويل/ زيادة- نقصان ولا مقام أيها التلاميذ.. سوف لانصغي الى الأثماء.. المرتلين.. القراء.. أولاء مجتهدون لهم اجرهم.. ما لنا والاجر .. تقدم أو تأخر قشرة ما نريد..

أيها الناس .. يا أيها التلاميذ.. سوف لانصغي الى النحاة ولا المتكلمين.. محقق يقولون- الفاعل مرفوع- حسب.. يا لفقير البلاغة والالاف (أ) حرف تضيق به الابجدية.. والباء (ب) مفتاح سبع سماوات طباق.

سوف لانصغي الى المجانين.. حتى المجانين فرق .. فيهم

* كاتب من العراق يقيم في هولندا

الفرح المطمئن الى خيانة عقله.. فيهم الذي يخون عقله ويقول- عاش الملك-.. فيهم الطفل لا يفرق بين ابيض او اسود.. فيهم الشيخ ينكر صورته في المرايا.. فيهم العاقل يضحك اذا تألم.

أيها التلاميذ.. يا أيها الناس.. ما هذه الاسطرلابات.. البوصلات.. ما هذه الخرائط.. لن نصل الى سومر أو لكذ.. ولا ارض اوروك .. ما نريد..

آه.. عذرا أيها التلاميذ.. تذكرت سومر هذا مقام.. ينبغي ان نصلي .. ثم نكي.. ما لي تذكرت سومر الآن..!!

اللغة أيها التلاميذ.. تذكرت بغداد والكوفة.. تذكرت ارض السواد.. اري الناس (سكاري وما هم بسكاري) .. اري قبورا تمشي.. أهذه سوق الثلاثاء.. أم سوق- الشورجة-؟؟ امرأة تبيع خاضها ثم تبيع يدها.. رجل يبيع كليته ويشترى قمحا.. أرى طفلا أعمى يسوقه.. جزاء الى.. أهذا مارستان أم جامع الخفاء؟؟ اللغة أيها التلاميذ.. أرى ما ترون؟ باعة الدم اكثر من باعة الخضروات.. واكثر من ذلك صور تتناسخ تتناسخ لمسح لم تصوره كتب الاقدمين.. أهذه بغداد أم مشهد ينبغي تحطيمه؟ أرى ما ترون! حرس غلاظ على بيت الحكمة.. اللغة أيها التلاميذ.. انه سجن بغداد.. كتب مسجونة.. حياة مسجونة.. أرى هولاءو يسكر بالدماء ويمسح مؤخرته بالفتوحات.. أرى ما ترون؟؟ أم انني يكسني حلم غابر؟ آه أيها التلاميذ .. عذرا أيها الناس.. أراني غاب النفع طويلا.. ليهت يهيمر الآن ما يحدث في أرض السواد.. الجزائر.. المسجد الأقصى.. حالنا.. شمس الكآبة تمنحننا الرمل والفيظ ولاخل للسموات في ارضنا

..إلام وصلنا ايها التلاميذ؟ أفي مقام التهذج أم في مقام الخراب؟ على كل حال ينبغي ان نصلي لان الضياع مقام.. ايها التلاميذ.. يا أيها الناس.. أراني فانها في الصورة..

هينوا سرير الفلق.. مكحلة الملح.. لاتوقدوا شمعة اورساجا لن نبصر.. حتى يجف الغلام الذي في الروح.. او يتم الفراغ.. لن نأكل او نشرب حتى تأخذ الطير أرزاقها.. لن نكتب.. ماذا سنكتب يامساكين.. (تضيق العبارة) ويتعلم السمع والنطق والوقت والجدد الهش.. ما لنا والحروف..

مالنا واللغات.. ما الموت.. ما الحياة (إذا اتسعت الرؤيا)؟؟

أحمد محمد الرحبي *

المقابلة، فيما أخذت بقعة سوداء تتشكل في الوسط وتدنو شيئاً فشيئاً من يؤبؤ عيني. ومض رأس يقف أمامي. هالة ضوء أذابت إكليلا حول الرأس، وخلته للحظة يحاول أن ينفذ إلى عيني. انتابني الفزع وبالكاد تغلبت على بلبلي لأسحب خطواتي هارياً من المكان.

في الشارع تفرغ تفكيري إلى جهتين: جهة تركز على لعبة النظارة في جيبتي وجهة تعود بي إلى الممر وتستعيد الوجه الذي انبثق من ضوء النافذة. طفت أبحت عنه بين الوجوه وأحترز من أنه قد خرج ورائي. أخيراً استأنست بحقيقة ضعف نظري ما حجب عني رؤيته أول مرة، فنفضت عني هاجس الخوف وقررت المضي في البحث عن ركن آخر.

لم يكتف عامل المحل بمنحي خصماً غير متوقع، إذ ناولني شريط فيلم غاندي الشهير على أن أعيده حالما تجهز النظارة، أردف بعدها بعريضة جيدة متمنيا لي مشاهدة طيبة. انكمشت يدي على الجيب الأيمن وأنا أعبّر الطريق إلى الخلف من محطة الحافلات. كانت المساحة الممتدة أمامي مكياً شاسعاً للقمامة، وكانت الشمس آنذاك ترمي ببال أحمر غطي أجزاء المكان. ألقيت برأسي إلى حائط مكتب المحطة ولم استطع مقاومة مشاهد من الفيلم أخذت تنهال على خلفية

إلى الصديق القاص يحيى سلام المنذري...

سلام سلام سلام،

ابتسم العامل في محل النظارات وهو يناولني لعبة نظارتي الجديدة. خيأت اللعبة وخرجت مندفعاً إلى الشارع كمن يهرب ببضاعة ممنوعة. أخيراً أصبحت بحوزتي، وعليّ أن أحظى بأول تجربة بعيداً عن الأعين. تقدمت في الزحام حاشداً كل انتباهي على اللعبة المستقرة في جيبتي الأيمن، وكان خفقان قلبي يتجاوب مع أية لمسة تصيبها من أجساد الناس. تركت الشارع إلى ممر بين عمارتين فأرخيت ظهري على الحائط ثم أدخلت يدي في جيبتي الأيمن. أخطرني العامل الهندي بأنني أشبه المهاتما. مرّة له. أقنعني بعدها باختيار إطار دائري، مقسماً بأن شيئاً آخر غيره لن يليق بوجهي. نظرت حولي ثم سحبت النظارة وأعدت اللعبة إلى جيبتي. كان العمر شبه معتم ولمعة ضوء وحيدة أخذت تومي من النافذة المقابلة. أمسكت مصافحاً مقبضي النظارة وأغمضت عيني قبل أن أوسدها أنفسي. استعدت للحظات موقف عامل المحل وحرصه الشديد على بيعي الإطار الدائري. قدم خصماً كبيراً على السعر وأهداني ابتسامة عريضة قبل مغادرتي. رفعت جفوني ببطء، فانتشرت على العدستين شبكة مضيئة ترسلها النافذة

* قاص من عُمان

الغسق. وفيما كنت أرفع النظارة، استقرت في الخط الدامي للغروب صورة المذبحة التي أمر بها الضابط الإنكليزي في حق النظاهرة الصامتة... «لعل صوت الرصاص وانطلق من بنادق العسس المأجورين ليخترق عمامات اخوتهم الهندو الصامتين وساري الهنديات الرافضات. وعندما وصلت نوافير الدم إلى أعلى الأسوار، عندها فقط هدأ روع الضابط وأنزل يده إشارة لوضع السلاح». عاودت ما قمت به في العمر وبدأت بفتح جفوني فتشرب بصري حزمة من شعاع الشمس الغاربة. ومن بين أكوام القمامة برق وجهه منطلقا كالسهم إلى عيني. أشحت بوجهي اتقاء منه وعدوت إلى خارج المحطة ثم اتخذت الشارع الرئيسي الذي بدأ يخفت من أقدام الناس. لم أتوقف عن الجري ولم ألق بالاللهائي ولا للأعين المخطوفة في محاجر العارة. أيقنت بأنه يتعقب أثري ولن يتركني قبل أن ينهي مهمته الغامضة. واصلت الجري من شارع إلى آخر وكان يهمهم في بدني فزع المهمة الغامضة. عندما وصلت مسكني وأوصدت الباب خلفي، كنت بالكاد قادراً على ملاحقة أنفاسي المتقطعة.

بقيت ساعة كاملة في وضع ترقب. تارة يزيد من حدته وتارة يخفها. كنت أنتظر أن يدلي بوجهه في أية لحظة ومن أية فجوة ضوء، فأثرت أن أبقى على الأنوار مطفأة. تمددت على السرير فتوافدت علي صور من أحداث اليوم وهي تجري مع صور أخرى من شريط غاندي: رأيته يجلس أمام مغزله اليدوي ينسج قماش «السيطان» الذي أراده ستارا أبيض يقي شعبه بنادق الإنكليز. ظهر بين الصور وجه عامل المحل باهتسامته

العذبة وهويناولني علبة النظارة. فجأة بزغ وجه مطاردي ليحتل واجهة الصور. كانت طلعيته مختلفة هذه المرة. نظر إلي من خلف نظارته وقد فاضت الندوة من عينيه ونعمت على قسمات وجهه. وجه هزيل بعوينات دائرية، مع ذلك أراه يقود حشوداً من الجماهير ويشدها بصمت إلى الأمام. قطع رنين الهاتف مجرى الصور فتوجهت إلى زد الضوء ورفعت السماعة. جاء صوت المتحدث هادئاً وكأنه يقرأ من ورقة. بداية ناداني باسمي مشفوعاً باسم غاندي، ثم اعتذر أنه يستغل رقم هاتفني المسجل على فاتورة النظارة ويزعجني في وقت متأخر. أرفف بأنه لن ينأى ما لم يطلعني على أمر يؤنب ضميره.

— سيدي العزيز، فيما أنا أجهز نظارتك كنت أستأنس بملصق شفاف لوجه غاندي وضعته على العدسات. ويقصد أو يفهمه ناولتك النظارة وعليها الملصق. لا أعرف إن كنت قد انتهت إلى ذلك على الفور أم أنه سبب لك شيئاً من الإزعاج؟ عموماً، وإذا لم تفعل ذلك بعد، فإن في العلبة ورقة معقمة يحلول مطهر بإمكانك أن تزيل بها الوجه من غير أن تخدش الزجاج. أعتذر ثانية وتصبح على خير.

وضعت السماعة وتقدمت إلى العلبة. كان الأمر مثلما قال الرجل إذ رأيت الوجه الذي ظل يطاردني لاصقاً في كلا العدستين. سحبت ورقة المحلول من بطن العلبة، وقبل أن أبدأ بإزالة الوجه، قرأت عبارتين سطرتا على ظهر الورقة: «افتحوا أعينكم واحذروا الألاعيبهم. سوف لن يترككم قبل أن يغرقوا الأسوار بالدماء»

عبد العزيز الفارسي*

أنا الأسمر الوحيد في الصف لكن أسناني ناصعة البياض وثيابي دائماً مكوية ومعطرة. لم تكن تضع عطراً لكن رائحة جسدها تعجبني دائماً. كلما جاءت حصرة الدين قالت: «أخرج إلى السبورة وسمعي السورة». أنا لم أحفظ في الصف الأول إلا سورتي الفاتحة والنص. وفي كل مرة تسألني عن أي من قصار السور المقررة اختار إحدى السورتين وأقرأ دون إكتراث. في إحدى الحصص أمرتني: «سمعي سورة الكوثر». فأغمضت عيني وكففت يدي وقلت: «بسم الله الرحمن الرحيم.. إذا جاء نصر الله والفتح...» ولم أشعر إلا بالعصا تضربني على رأسي. في آخر الشهر أعطتني الشهادة ليوقعها أبي. كانت برتقالية اللون وفيها الدرجات. كانت الدرجة النهائية في كل مادة من ٥٠ درجة. وحده النجاح في كل مادة ٢٠ درجة باسثناء الدين والعربي درجة النجاح فيهما ٢٥ درجة. وأعطتني في الدين ٢١ درجة وأحاطت الدرجة بدائرة حمراء. في طريق العودة للمبيت كنا محشورين في ظهر سيارة بيك آب بيضاء. حشرنا السائق «خليفوه ولد مراد» وكان يسرع دائماً حتى لا تلحق به سيارة البيك آب الحمراء للمياسي... وحين كنا نريد استشارته نصرخ: «المياسي لحق بك يا خليفوه».. فيطير بنا. كنا أولاداً ويناتنا معاً في نفس السيارة. طلبت مني إحدى الفتيات رؤية شهادتي. كانت فتاة سمراء بالغة ضخمة الجسم وتدرس في الصف الأول. ونحن بسبب هذه المواصفات نطلق عليها اسم: «الشاحوف». وكان خليفوه يضعها على طرف البيك آب (الكريل) لئلا تسقط. رفضت تسليم

لا أريدكم. أخرجوا. اتركوني وحيداً لأعيش. اطفئوا الأنوار. سيشتعل دمي.. سخرتم مني. بعيدون أنتم.. بعيدون مذمدمت يدي. تتمرغون بالألوان كلها وأنا لم أرد إلا اللون الأخضر. أود الغناء وتنقصني الخضرة. أنتم لا تصلحون إلا لبيع الخضروات على الشارع العام بين مسقط و نزوى..

انزوى قلبي في أقصى صدري حين رأيته. وحيدة تمشي في الدرب. راقبت خطواتها الرشيقة. ترتدي ثياباً حمراء عليها فصوص لامعة. لم أرها من عشر سنين. كانت تزور أمي مرة في الأسبوع. تدخل كل غرف البيت بحجة المساعدة في الترتيب. حين تأتي للسير الكبير وسط غرفة النوم الخاصة بوالدي تدفن رأسها فيه. تتدثر برائحته. تنفوس أطافرها. تبكي ثم تسحبني بعنف وتتحنس تفاصيل وجهي قبل تقبيلي. تعودت على قبلتها. دخل عليّ والذي مرة فرأني أدفن رأسي في السرير وأنشم الرائحة. ضربي بعنف على شفتي. ومرّ الزمن واختفت المرأة الجميلة. سألت عنها فقالوا: «ماتت...» ها هي حية ترزق ولم تتغير. ناديتها: «قفي يا جميلة. أريد قبلة...» استدارت وابتسمت لي فاتحة ذراعها. ركضت يشدني العطر. وحين اقتربت تعثرت على الأرض. اقتربت وقبّلتني نفس القبلة القديمة متسائلة: «لماذا سقطت؟»

سقطت في الصف الأول لأن معلّمتي كانت رقة جداً. لكنها جميلة. اسمها سامية. بيضاء. كانت تضربني دون البقية وتصعّر على وقوفي في طرف الصف بحجة أنني لا أحفظ السور القرآنية المطلوبة. شعرت أنها تعتمد إيدائي دون البقية.

* قاص من عمان

الشهادة فانتزعتها مني عنوة وشاهدت الدائرة الحمراء وصرخت: «بنات.. تعالين.. شوفن الدووجة...». مررت الشهادة على كل الفتيات وضحك ثم بدأ بالغناء: «طماطة.. طماطة.. طماطة». في تلك الليلة ضربني أبي، وصلبني إلى إحدى اسطوانات البيت، ثم طلب مني حمل زجاجة مياه (مسافي) ممتلئة فوق رأسي الصغير وسط (الحوش) لمدة ساعة. في الغد أخذني للمعلمة وقال لها: «علميه كما تشتهين، كسريه من الضرب.. لك كل الجسم، لكن سلمني عينيه !!!». أخبرني فيما بعد: «معلمتك جميلة جداً، أسألها: «هل متزوجة؟ زوجها هنا؟ لكن لا تخبر أمك». في الغد قلت لها بصوت عالٍ في الصف: «أهله.. أبي يقول: هل عندك زوج؟». فضربتني. أخبرت أمي بكل السالفة. في الليل سمعت نزاعاً شديداً بينهما وسمعت يقول: «تصديقين هذا الفاشل!!!!.. شهادته كلها دووجات». سألته بعد أيام: «ما الخطأ في وجود دووجة وسط شهادتي؟»، قال: «ماذا تقول؟! خطأ وأكبر خطأ. لا تكررها وإلا لن أشتري لك دراجة في نهاية السنة. إذا حصلت على دووجات أخرى لن أشتريها. هذا شرطي...»

أكره الشرطي.. أكره الشرطة وأبغضهم كثيراً. أشتتهي لو يفلو الكون منهم. هؤلاء الذين يعتقدون أنهم ملوكو العالم لمجرد لبس هذا الزي الغريب. سألت أحدهم: «لماذا تنفخون صدوركم هكذا حينما تكونون في دورية؟»، قال: «القوة يا رجل. تمشي في الدورية فترى السيارات تفسح الطريق لك دون أن تطلب ذلك. تمشي الهويما فيمر عليك متهور ينطلق بسرعة مجنونة وبمجرد لمح ظل الدورية تراه يخفف سرعته. يغير كل خطته ويظل يمشي بسرعة أقل حتى يختفي عن ناظريك. هذا كله وأنت صامت.. فكيف لو أشعلت الوميض الأزرق أو الصوت المزعج المعروف؟.. ترى الأطفال يؤشرون عليك، ويحترمك المارة. وإذا

أوقفت شخصاً ولققت له مخالفة.. وهو متأكد أنه لم يخطيء سيقبل رأسك كي تعفو عنه. تمر على دكاكين البقالة وتطلبهم مشروباً بارداً فيأتون به ويرفضون أخذ الثمن. تخرج أول الصباح في الدورية وأنت مهموم بديونك الكثيرة ولا تعرف كيف توزع راتبك الزهيد وتعود في نهاية الدوام وأنت بشوش، ضاحك، منفتح، مؤمن بأنك أقوى رجل في هذه البلد.. ألا يستحق ذلك نفخ الصدر هكذا؟».

أوقفتني شرطي في ظهيرة حزيرانية تشتعل بالحر والرطوبة. أوقفت سيارتي لكنني لم أنزل منها، ولم أتحرك. انتظرني خمس دقائق ثم أتى غاضباً: «لماذا لم تنزل؟». خفضت صوت المسجل وقلت له بثقة: «وظيفتك أن تأتي إلي. أنت الذي أوقفتني ولك حاجة بي. أنا لست محتاجاً لأقف لك!.. وليس في القانون بند واحد يطالبني بالنزول من سيارتي والركض تجاهك». احمر وجهه. طلب الرخصة والملكية. قال بعد تفكير: «لقد ارتكبت مخالفتين: تتحدث بجهازك النقال أثناء القيادة، ولم تضع حزام الأمان». كان جهازي مغلقاً مذ ركب سيارتي قبل ساعة لنفاد التعبئة، وحزام الأمان على صدري أمام الشرطي وواضح أنني أردتبه لأي أحمق. قلت له: «والمطلوب الآن؟!»، قال بفرح كأنه وجد مخرجاً: «سأحرر مخالفتين بقيمة ستين ريالاً». قلت له: «تفضل». اغتاظ وبدأ يكتب المخالفتين ويوم تأكدت أنه وصل إلى المنتصف قلت له دون اكتراث: «أرجو أن تكتب اسمك ورقمك العسكري بوضوح. سنختاجهما». توقف. ونظر إلي مشدوها. راح يطالع اسمي مجدداً. يتأكد من كل الأسماء المحظورة مخالفتها في ذاكرته فلم يجد علاقة بيني وبينها. قلت له: «واصل الكتابة لو سمحت.. وكما أخبرتك لا تنس اسمك ورقمك». مرق المخالفة وأعطاني الرخصة والملكية وقال: «أعتذر. بإمكانك مواصلة سيرك وسامحنا على إزعاجك». انطلقت مسرعاً أرفع من

صوت الأغنية: «جفنه علم الغزل...»

غزل جدي النسيج بعناية فائقة محاولاً إرضاء التاجر. كان جدي فقيراً هاجر إلى هذه الأرض حفاظاً على حياته وأولاده. لم يملك طوال حياته إلا المنول المأخوذ من ذلك التاجر الجشع مقابل ثمن باهظ في المساء يأتي التاجر ويصرخ في وجه أبي: «أين هذا البئس؟ هل غزل شيئاً اليوم؟». يأخذ حصيلة العمل قائلاً: «حسناً سأخذ هذا للوفاء بتمن المنول». مات جدي ولم يسدد قيمة المنول كاملة. لم يعرف أحد قيمته الحقيقية لأن جدي لم يكن يعرف شيئاً في الحساب...

حاسبوا أنفسهم قبل أن تحاسبوا. ارتكبُ ذنباً عظيمة ولم أفكر يوماً في محاسبة نفسي كما يفعل المتكبرون. سألتني أخي: «العمر قصير وسريع. فلماذا لا تحاسب نفسك؟». قلت: «لن أحاسبها، سنقضي أياماً طويلة يوم القيامة لإنهاء ذلك». دع الحساب ليومه». وكان يهتم بمراقبة أعماله ومحاسبة نفسه يومياً. يقول للمستفهمين: «لن تكفي أيام ما بعد التقاعد لمحاسبة نفسي على كل ما فعلت في حياتي... من الأفضل البدء الآن لأخذ قدراً من الراحة في آخر العمر». اشترى دفتر جيب وأخذ يسجل فيه معظم أعمال النهار. وفي الليل يخرج عصا الخيزران ويقرأ الدفتر. يضرب نفسه بعنف إذا اكتشف قيامه بخطأ كان يمكن تداركه. افترضت أنه من أهل الجنة. وصرت أتخيل أنه سيرتاح فعلاً بعد التقاعد بينما سأعاني كثيراً. لكن دهسته شاحنة فمات ولم يتم الخامسة والعشرين وأنا مازلت حياً أرزق. وحلمت به يخبرني أنه لم يدخل النار، لكن محاسبته اليومية لنفسه لم توصله الجنة بعد. وما زال ينتظر في الأعراف...

هذه الأعراف المجنونة لا تعجبني. لا أحب القيود التي يصنعها البشر للبشر. كلُّما قررتُ فعل شيء

عدتُ ووضعت الفعل في ميزان أعرافكم الموبوءة. تعبت. كنتُ و زوجتي على البحر. نتأمل اتساع السماء. قلت: «انثري شعرك في رمل الغياب ونامي.. طالما حلمت بنومك وأنا أحرسك». تلتفتُ يميناً ويسرة. بدت مترددة: سألتها:

— ألم تحلمي بذلك يوماً؟

— حلمت..

— فلم لا تلونين الحلم بالواقع؟

— خائفة من الغريباء..

— أي نهم؟

— قد يأتون ويروننا على هذه الحال.

— لكنك زوجتي..

— لكننا نعيش بينهم ويجب أن نعترف بما يعترفون، ونذكر ما ينكرون

لم أنجب بهنت شفة بعد ذلك. جلسنا نتأمل السماء، وتلعب أصابعنا - منفردتين - بالرمل. بعد ساعة من صمتنا مرّت سيارة مسرعة وتوقفت حين رأتنا. نزل منها شابٌ وأسرع تجاهنا كأنه يهّم بالقبض علينا.. كان يصرخ:

— ماذا تفعلان هنا..

— من أنت؟

— أتسألني من أنا؟. أنت من؟ وماذا تفعل معنا على البحر في هذا الوقت؟

كل ما فعلته أنني باغته بقبضة يدي وسط عينه اليميني بكل ما أوتيتُ من قوة. وقبل أن يصرخ بتلقائية كنت قد كرّرتُ الفعل ذاته مع عينه اليسرى.. امتلأت أصابعي بالدم، وبدأت زوجتي بالصراخ واختلط ذلك بأهات الشاب. أمسكتُ بعنقه ورحت أدفن رأسه في الرمل مرة واثنين وثلاث ثم صرت أدوسه بقدمي. تركته ملقى على الأرض وأخذت زوجتي ومضيت. تبّاً لكم وللأعراف... تبّاً لكم.. تبّاً لكم..

«تبّي تعرف بقلبي وش مكانك.. تبّي تعرف وش اعمل كل ليلة...»

رحمة المغيزوي*

— لماذا لا تعاقبين زوجك وهو منذ سنتين في تراب ؟
ولكن عمتي منذ رفعت حجابها لثري أعمامي بياض
شعرها وترفع صوتها:
— أنا أتبرأ من تربيتها ، أمها ماتت واستراحت . وأنا
أعاني منها . ريوها أنتم .
لم تسمح لي بأي كلمة معها تجاهلتنني تماما .جدي
من يومها أخذ يربط يدي وأحضر «مطوع» القرية
ليبدأ معي العلاج .
بعدها بسنوات كنت سأفسر لها (كلكم لأدم وأدم
من تراب) بطريقتي الخاصة سأخبرها عن
شعوري في حصة العلوم أو حصة الدود كما
سميتها وكما مرة تحسست بطني فيما كتبت المعلمة
أسماء الديدان «الإسكارس» ، «الشريطية» ،
«الأرض» ، وأخذت توزع شرائح لها ، وكيف خفت
أن يفتضح أمري أمام زميلاتي و معلمتي فيخرج
الدود من بطني بأجساده الرطبة وشعيراته
المتناثرة ومنظره الرهيب .
صغيرة وفي موسم المانجو سألت عمتي بعد أن رأينا الدود
يأكل الثمار، من أين يأتيه الدود وهو لا يأكل التراب ؟
رأيتها شاردة وهي ترد: من نفوس البشر ، من
ذنوبهم .
— دعي «المطوع» يقرأ عليها ويكتب في أوراقها !
لكن نظرات عمتي كانت بعيدة عني .
عندما عانقت عمتي التراب أردت أن أركض وراء
جنازتها ولكن ابن عمي أوقفني .
— النساء لا تتبع الجنازة .
— لكن عمتي لم تأكل التراب كيف تضعونها فيه؟
الدود لا يأكل إلا من يأكل التراب .

صغيرة كنت أكل التراب بشراهة ، أشعر بلذة وأنا
أضعه في فمي ، كنت أخلطه أحيانا بالطين وأحيانا
أخرى بالماء : حتى أضيف له مذاقا جديدا، لم أترك
تلك العادة حتى أحضر جدي شيخ القرية ليقرا على
يدي ويكتب عليها حروفا لا يفهمها إلا هو .

عمتي — التي تمثل سلطة كبيرة في بيتنا — حاولت
أن تجد الأصول الوراثية في العائلة لاكتسابي مثل
هذه العادة الغريبة كما تقول وأخيرا أعلنت على
مسح من جدي — ليس في العائلة من يفعل مثل هذه
الأفعال !

أظنها لن تعقب في البحث عن تلك الأصول عندما
تعرف أنني أحب رائحة «المارليورو» الأحمر خاصة في
المحاولات المتكررة منها لردعي عن تلك العادة قامت
عمتي بضربي بكل ما يقع تحت يديها ولكنها أمسكت
بي ذات يوم بقوة وضفطت على بطني بعنف—
التراب في بطنك سيتحول إلى دود .سيأكلك الدود
وتموتين .

كلما تذكرت كلامها ينتابني شعور بالقلق ، أصبحت
أفسر كل مقص يصيبني بالتراب الذي بدأ يتحول إلى
دود! — لا ريب أن يبيض الدود بدأ يفقس في بطني .
فكرة أن أصحو فأجد أن الدود قد أكلني تصاحبني
في أحلامي

وحكت موجة الكلام إلى أخوتي عن رجل من أهل
القرية وجدوه معلقا في سمرة وقد أكله الدود .
وأضافت بصوت يسمعه الجميع:

— كان يأكل التراب فأكله الدود !

تذكرت حينها زوج عمتي الذي وضعوه في التراب منذ
عامين خطر لي أن أسألها:

* قاصة من عمان

الحياة .. لومة لن تكتمل

طالسب المعمرى

وعشتم بما قد يفوق ما سأقوله.
فألف ليلة وليلة، هي ليلة واحدة طويلة كما
يقال على تنوعها وغناها.
ففي هذه اللحظة التي تقرأون فيها هذه
الحكاية كنت قد أمسكت بيد زيد متتبعاً
هواجسه وقلقه وخطاه بين البيت والعمل.
لا جديد في جعبة زيد، كما قال لي، لكن زيد،
ككل الناس، يخفي ما يريد قوله، مردداً «ما
شي خبار». ما شي علوم» عندما يسأل كعادة
العمانيين أول اللقاء، ثم يذلق اللسان
بمرارته. أعرف أن زيد كالثقينة لا تنسكب
منه قطرات الكلام عندما يكون حزيناً، لكن،
ما لدى زيد لن يبقى في فمه، فما يعيشه
سيخبرنا به بالتأكيد. فزيد هذا ليس صديق
عمرو الذي لا كته الألسن، راكب الجمل
وكابدت أقدامه الرمضاء. زيد هذا يركب
السيارة، ويعمل موظفاً بوزارة، تصاصره
وساوس الراتب الشهري، أقساط البنول
والسلفيات الصغيرة هنا وهناك.
قلق وتشوهات عديدة تصاصره كموظف، لكن
إحساسه باقتراب سنوات تقاعده، سيطرت
على مُجمل يومه، تمنى في خاطره لو أن هذه
الأفكار أجلت حضورها على قائمة أولوياته
الى وقت الإجازة السنوية، حتى يستطيع أن
يتدبر أمرها بالمعالجات والحلول، لكنه الآن
وجهاً لوجه أمام زملائه في العمل، وإذا لم
«يتكشهم» بإبرة لسانه السليط لن يتركه في
حاله، بل، ان ألسنتهم وعيونهم ستقافذه

السابعة والنصف صباح السبت بداية
الحكاية، حينما دخلت سحابة بيضاء أسفل
ذلك القوس ذي الواجهة الزجاجية لمقر
الوزارة.

أحس زيد بن عبید أن يومه سيكون شبيه
أمسه وربما غده أيضاً.

السحابة البشرية هي نفسها تدخل وتخرج
بنفس ذلك الإيقاع من السيت حتى الأرباء
دون أدنى شك، أو امتعاض بتغيير تلك
العادة، حيث لا جديد يطرأ ويتغير، فقد حافظ
زيد على هيئته ككائن وظيفي مطيع، طبع
الأيام أحافيرها عليه، ثوب أبيض يلبسه كل
يوم، عمامة تحط على رأسه دون التزام بلون
معين.

حكاية عادية، لموظف عادي، حياته على
ذلك الجمل تتأرجح بين بيته ومقر عمله.

فالحكاية، لا تخص زيد بن عبید وحده، وإن
ارتكزت على شخصيته، فزيد هو واحد من
تلك السحابة التي توأب ذلك القوس الوظيفي
كل يوم، تبدو الحكاية حتى الآن مكررة
ومعادة.. وقائل- منكم - ما هذا، هل هذا
استعراض كلمات.

صدقوني: لست بهلوان كلمات، كما وقد قيل
عن جاك بريفيير. فالحكاية ببساطتها
مسرودة وانسكب فيها القول الكثير، لكنني
قلت أدونها، فهي تعبر شاشة الحياة يومياً،
وأيضاً يومياً كنت «أطنشها»، بل أنني أعرف
أن بعضكم مر بتجربة ماثلة أو سمعتم

بالقول والنظرات المريبة.

هكذا، هو منذ ثلاثة وعشرين عاماً ما زال يردد ذلك القول الشائع حتى مساء أمس، مع تغيير لطيف للدعابة لا غير كما يقول: «إذا لم تكن جحشاً أكلتك الجحوش». فالיום بالنسبة له غير البارحة.

صباح صامت بدأ به يومه. دهشة أدارت رؤوس زملائه في المكتب، أخرستهم حتى عن الكلام غير المباح عنه، نظروا إليه بريبة وشك، وقالوا بصوت خفيض لكنه مسموع، يا الله.. هل هو هذا، لا شك أن في الأمر ريبة. لمعت أمام ذهنه أفكار عديدة أراد أن يتفلسف بها عن نفسه، لكنه تردد، حار، ربما، خاف. فهو لا يعرف ماذا يفعل الآن.

رغم أن إعصار صرخة تشكلت في فمه، «أيها المحكومون بحبوبة الوظيفة...» حاول أن ينطق لكن شفثيه تزدادان انطباعاً، كلما هم بأن يطلق تلك الصرخة، بل، راوده إحساس أن فمه مخاط وأن صرخته لن يسمعها أحد. وحين تأكد من ذلك فتح درج مكتبه، تناول مرآته الصغيرة، أدخل وجهه في فضتها، وقال: عليّ أن أخرج جسدي من دهليز الوظيفة، فقد جعلتني أهدأ أكبر من سني الحقيقي.

تأمل وجهه وجمامته جيداً، لاس بأنامله أمواج جلدة وجهه، وداعب بشكل متفحص طبقات ذلك الجلد، وشعر أن وجهه «غالج» أكثر من المعتاد، وبدأ يلعب بجلدة وجهه كمن ينتقب شعراً نبت على عجالة، لكنه، وقف بناظره طويلاً أمام عمامته، التي تراءت له على غير صورتها فيما مضى في أيام سابقة. دعك رأسه بجديه للتأكد من حقيقته، لكنه اطمأن أن رأسه حقيقي، كما كان يراه كل يوم أربع مرات في تلك المرآة.

وكما بدأت يده تتلاعب بتعرجات جلده وجهه، انشغل الآن بتعرجات عمامته وتدرجاتها متتبعاً خيوطها وتشكلاتها اللونية، مسترجعاً بشكل غير إرادي المكان الكشميري والأنامل التي حاكتها بتلك الدقة والصنعة الحسنة، فاحصاً بعناية المجرب ما تشكل واستدار على رأسه من تلك العمامم التي طوقته منذ زمن بعيد.

لا، بل أن زيدا يضع العمامة حسب الحالة والظرف فعندما يكون مزاجه «تمام التمام» يضع تلك العمامة التي حاكتها أنامل نسوية شابة، أما إذا كان المزاج متقلباً فأنامل الغلمان التي حاكتها لها نصيب التتويج، أما إذا كان المزاج متعكراً فلا هذه ولا تلك «الكمة» لها نصيب الرأس.

يمارح زيد بن عبيد أصدقاءه الخاصين بأنه يعرف ضربات الأيدي التي تحيك تلك العمامم من نظرة خاطفة، أثارت دهشة العديدين من الناس. فحين تكون الخيوط متشابكة والعمل غير متقن، تكون الحائكة قد اضطربت أناملها بسبب دورتها الشهرية أو مراهقتها المتفجرة، حينها تتشابك خيوط العمامة كاللوحه الباهتة. وعند انتهائه من تلك الاستعدادات الكشميرية، أحس لحظتها أن عمامته قد ضغطت على الرأس بأكثر مما يحتمل، وإن وجعاً انتشر فوق «صطة» رأسه، بجديه الواصلتين، رفع عمامته بهدوء وتأن حتى لا تنبج، كأنه يرفع شحنة متفجرة من قذيفة، واضعاً تلك العمامة أمام ناظره على الطاولة، متفحصاً جبهته وقد ارتسمت عليها لوحة فنية مشوهة التفاصيل.

— غالج ذابل
— الكمة غطاء للرأس
— صطة: إناء من المعدن



اللوحة للفنان موسى الحليان - الامارات



«الآخر» في الشعر الفلسطيني.. من الموضوع إلى الالتباس

المتوكل طه*

وجوده وأهدافه وكيفية التعامل معه. أما في الغرب، فإن تلك المنظومات السياسية والثقافية والاجتماعية التي طالبت بخروجه من بلادها، تقدم له اليوم الأسباب الفكرية والسياسية والعقدية ليمارس الدور ذاته بحققنا. «الآخر» الصهيوني يتحول في الغرب إلى «اليهودي» الجديد المبادر والشجاع الذي من حقه أن يقيم دولة على أرض ليست له، وأن يطلب من العالم كله أن يعترف بها. يلاحظ الباحث أن هذا «الآخر» المنتصر، استطاع أن يغير إلى حد ما من صورته، وأن يعمل على تقديم نفسه بطرق مختلفة، واستطاع من خلال فرض سياسة الأمر الواقع وسياسة القوة وسياسة العصا والجزرة أن يمتزج مواقف مختلفة من الأطراف العربية المتعددة، وأن يتحول من صورة «المحتل» إلى صورة «الشريك»، ومن دولة «الكيان» إلى الدولة «العبرية»، ومن «العدو» إلى «الصديق».

والمسألة بعد ذاتها تثير الغضب بقدر ما تثير الحيرة والعجب فهذا «الآخر» لم يغير من جلده ولم يغير من مصطلحاته ولم يغير من أهدافه ولا من أساليبه، فالذي تغير هو «نحن». «نحن» هذه تثير الأسئلة أيضاً؟ فمن هي «نحن» بالضبط؟ هل هي النخب السياسية الحاكمة؟ أم هي النخب الثقافية والفكرية المسيطرة؟ أم هي الصورة العليا التي نعتقد أنها عن أنفسنا؟ من هي «نحن» هذه التي تغيرت ورأت في «آخرنا» صديقاً بعد ما كان عدواً؟ هل هناك عدة أنواع من «نحن» هذه؟

يحاول الباحث في رسالته أن يرصد جدال «نحن» مع ذاتها، بمعنى أنها ترصد جدال «الأنا» مع «الأنا» أكثر مما ترصد جدال «الأنا» مع «الآخر»، افتراضاً منه أن سياسة «الآخر» وأهدافه وأساليبه معروفة جداً، ولهذا، تتحول الدراسة إلى ردة فعل «الأنا» المختلفة على هذا «الآخر» حسب الزمان والمكان.

بعد عدد كبير من الدواوين والدراسات الأدبية المتميزة، وبعد قرابة خمسة عشر عاماً من حصوله على درجة الماجستير في شعر إبراهيم طوقان وحياته، حصل الشاعر والأمين العام للاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين المتوكل طه على درجة الدكتوراه عن رسالته وموضوعها «التغيرات التي طرأت على القصيدة الفلسطينية في العقد الأخير (١٩٩٤ - ٢٠٠٤)» صورة الآخر نموذجاً، والتي أشرف عليها الأستاذ الدكتور ولید منير وناقشها كلٌّ من: الأستاذ الدكتور يوسف نوفل، والأستاذ الدكتور عاطف جودة نصر. وقد افتتح الباحث حديثه عن الآخر بقوله:

«يختلف معنى «الآخر» في فلسطين عنه في أي مكان آخر، ذلك أن «الآخر» هنا ليس مجرد فكرة، أو مجرد نتاج صناعي أو ثقافي، بل هو يوجد في مشروع استيطاني إحلالي مرعب، يستعمل ليس، فقط، تكنولوجيايته وإنما أيديولوجيته أيضاً، وهو لا يأتي بذلك منفرداً، بل يأتي معزراً برؤية غيبية وسياسية وفيزيائية غريبة ومدعومة من الغرب، رؤية مسبقة وموتورة ولها أهداف وتستعمل وسائل مجازية. في الوقت الذي يتم فيه استحسان هذا العمل أو شرعنته من قبل قوى كبرى كشفت فيه عن عطشها البنيوي وعيبتها العضوي. وفي فلسطين، لا تتم معرفة الآخر من خلال وسائل المعرفة العادية، وإنما من خلال لغة الدم ورائحة التراب. في فلسطين، يدعش الشعب الفلسطيني دمه من أجل أن «يفهم» هذا «الآخر».

أما فيما هو خارجها، فنجد أن «الآخر» يتقدم على مستوى الحضور والديبلوماسية والقبول والشرعنة والاندماج في المنطقة والتدخل في شؤونها، ويتحول - عملياً - إلى أهم اللاعبين وأقوامهم، بل يتحول - فعلياً - إلى بوابة العبور للراغبين في الدعم الغربي والأمريكي بخاصة. هذا «الآخر» الغريب، المحتل، يشهد عمليات تحول حقيقية في

* شاعر وباحث من فلسطين

ترصد هذه الدراسة جدل «الأنا» الجمعية التي تعبر عنها النخب الثقافية في حوارها مع «آخر» لا يعيرها الاهتمام ولا العناية، بل القتل والطرد والذبح والتفتيت والتغيب.

هذه «الأنا» العربية الفلسطينية التي تعاملت وتقاتلت مع «آخر» لا يشاطرها الآراء أو الأفكار أو المعتقدات أو الأهداف، «آخر» وضع حدوداً ثقافية وإثنية وعرقية وعقيدية لا يمكن القفز عنها أو تجاوزها بل عدم اعتبارها، «آخر» نافي حائض أعصى ومتنصر، و«أنا» مضطربة ومتردة ومهزومة.

المسألة لم تتوقف عند الشأن الفلسطيني فقط، فعلاقة «الأنا» بـ«آخر» كانت جدلية تاريخية أيضاً، إذ أننا نعتقد أن أمثالا العربية ومن ثم العربية الإسلامية المحددة بحدود ثقافية مختلفة تميزها وتفصلها عن الأمم الأخرى تميزت ببرود أفعال مختلفة تجاه «آخر» حسب فترات الضعف والقوة. ففي فترات القوة كانت ثقافة هذه الأمة حاصلة بامتياز وإبداع، كما شهدنا في القرن الثاني والثالث والرابع وحتى الخامس الهجري، فيما تميزت هذه الثقافة بامتصاصها الرديء، والعقل والضعف في فترات الضعف كما شهدنا ذلك في العصور الحديثة (نقارن مثلاً بين ما كتبه ابن بطوطة أو أحمد بن فضلان عن «آخر» وما كتبه الطهطاوي عن «آخر» لنقارن بين النصين من ناحية أسلوب اللغة وطريقة التقاليد والإحساس بالتفوق والتميز).

ولهذا، لم تغفل هذه الدراسة الصبح الأفتي لرؤية «آخر» شعبياً خلال العصور المختلفة، وكان من الواضح أن معادلة القوة والضعف هي التي تلعب الدور الأساس في رؤية «آخر» والتعامل معه.

الثقافة العربية الإسلامية اعترفت بـ«آخر» المتعدد، وكانت صابرة في تعاملها مع «آخر» المعتدي، وكان هذا السقف هو الذي حكم العلاقة معه في القرون السابقة واللاحقة. ومن هنا، كان «الاضطراب» في التعامل مع «آخر» على إطلاقة: إذ كيف نوفق بين الإنجليزي المستعمر والإنجليزي الشاعر والمفكر والباحث؟ ما بين المطلق والنسبي كانت العراوحة وكانت منطقة الرماد، وما بين «المستحيل» و«الممكن» بلغنا السياسيين، وقف الشمر الفلسطيني بالذات يحفر تحت هذا المعنى إذ كيف نوفق بين ما نتقدمه عن أنفسنا وعن ثقافتنا، من جهة، وإمكاناتنا، من جهة أخرى؟ كيف نوفق بين التاريخ والواقع؟؟ وهو سؤال صعب إذا عرفنا أن لغتنا العربية - وهي المبدع الأساس في اختلافنا عن الآخرين - تعطينا نموذجاً عالمياً في الأخلاق والمطابقة - وهو ما اعتبره الجابري عيباً في تمثل ثقافتنا بثقافات الآخرين.

من هذه الخلفية، جاءت هذه الدراسة لترصد تحولاً عميقاً في القصيدة الفلسطينية بدأ بالتوقيع على اتفاق أوسلو في العام (١٩٩٣)، الاتفاق الذي ما كان ليثور لولا سلسلة الهزائم والزيلاز التي حلت بالمنطقة، والذي ما كان ليتم إلا فلسطين محتلة كلها. بعد اتفاق أوسلو رأيت قصيدة جديدة في الشعر الفلسطيني، وصورة ملتبسة لـ«آخر» إذ انحل هذا المفهوم المطلق ليحول إلى عدد من

السياقات المختلفة. وتفتت «الأخر» - بفعل الهزيمة - إلى عديد، وصار المحتل المغتصب يجبرنا على البحث عن إنسانيته، أو نقاط التقاء معه، وإلى جلد ذواتنا، ومحامكة ثقافتنا، ولعن أجدادنا، وإلى البحث عن أجداد آخرين، والعبث واللجاجيد.

لهذا السبب لغت أن أرصد القصيدة الفلسطينية بعد هذا التاريخ، وأن أرصد شكل العلاقة مع «الأخر» فلسطينياً على الصعيد الإبداعي كافة.

لهذا السبب أردت أن أحال المسألة، وأن أراها على حقيقتها، كما هي، عارية وبقيعية ومفيرة للحق

«الأخر» هو «الأخر» لم يتغير.

أما «أنا» فهي التي نهارت!

ولهذا السبب بدأت أكتب هذا البحث في ظروف صعبة وقاسية، كوني أعيش في مدينة محطلة تهاجم في الليل والنهار، ويعتدى على أبنائها ويناتها بالقتل والاعتقال، وتُفلق مؤسساتها المالية والسياسية والاجتماعية. مدينة تشيع الشهاد وتنتطق بالسيرات والتطاريات، لهذا السبب كان علي أن أكتب هذه الدراسة في أجواء مشحونة بالغضب والقهر والهدم والإذلال والتجويع، وهذه هي المشكلة الكبرى التي واجهت هذا البحث، فالكتابة تحت الهم والقهر كتابة مختلفة.

لذلك كان من الصعب الوصول على ما أريد من مصادر ومراجع، فمن غير السهل الوصول إلى كل المكتبات في الجامعات المختلفة. ومن غير السهل إحضار الكتب من الخارج، ولهذا كان لعون الأصدقاء، من جهة، و«الانترنت» (شبكة المعلومات العالمية) من جهة أخرى، أكبر الأثر في إنجاح هذه الدراسة. يضاف إلى ذلك ندرة الدراسات السابقة التي تناولت الموضوع، حيث لم ترصد التحولات البنيوية العميقة في نصيبتنا الفلسطينية بعد هذا الاتفاق، لقلة النقاد وضعف الحركة النقدية في فلسطين، فكان لا بد من الاعتماد على الذات في جمع الشواهد والصفات الظواهر المتشابهة بعضها ببعض، ومن ثم استخلاص الأفكار والنماذج المشكلة الأكثر حضوراً خلال هذه الدراسة كانت الموضوعية والحيادية والصفاء عليهما، وإذا كان لا بد من التدقيق في هاتين الكلمتين، فإنني أعترف أن موضوعتي كانت بعيدة عن التساؤل وليس حيادي، إذ حاولت جاهداً أن أتسلح بموضوعية الباحث، لكنني فشلت تماماً في أن أكون محايداً. كانت الظاهرة تفرض نفسها علي، لكنني لم أكن أقدر على ابتلاعها كما هي. العلم على رغم موضوعيته لا يمكن أن يكون حيادياً، فما هي العلاقة إذن بين قانون تحول المادة إلى طاقة الذي وضعه أينشتاين والفنيلة الدرية؟؟ هذه المشكلة، مشكلة المسافة بين الموضوعية والحيادية، دفعتني في مواضيع كثيرة إلى أن أوضح موضوعتي ومن ثم أتنازل عن حيادي، لأنني ببساطة أكتوي بدمار «الموضوع» تماماً.

منهج البحث الذي اتبعت في هذه الدراسة تمثل في ذلك المنهج النقابي الناقد المتمثل في فهم النص أو فهم الظاهرة الأدبية أو السياق الإبداعي من خلال جميع المداخل المؤدية إليه، التاريخية

والاجتماعية والنفسية، لتزوده وتفكيكه وتحليله، إن اعتبار النص الإبداعي حجراً أُخِذَ من قلع بعيد وغامض تم استخدام في بناء جديد آخر، له علاقات جديدة كلياً مع الأحجار الأخرى، فيه دقة كبيرة وإغراء كبير، أيضاً، لمحاولة فهم مصدر الحجر، وكيف تم صقله وتهذيبه، وكيف تم ترتيبه وتنسيقه مع الأحجار الأخرى لبناء بيت آخر، ومن ثم النظر إليه في موقعه الجديد ومقارنته بموقعه في القلع الأصلي، ليشكل لنا رغبة هائلة في تحليل هذه العملية الطويلة والمعقدة والغامضة بكل الصلصلة الثقافية والمعرفية والتوثيقية والجالية لفهم كل ذلك. هذا ما فعلناه فيما درسناه من ظواهر ونصوص، وما تدورقناه من جماليات مختلفة النطق الثقافي كان يعني استخدام كل المعارف السابقة والانتباه إلى تداخل النصوص وتوالدها وعلاقاتها الداخلية والخارجية وسياقاتها «المقامية» (تاريخية النص) و«المقالية» (شبكة علاقاتها الداخلية)، من خلال معرفة تاريخ النص وإيقاعاته الداخلية.

وعلى هذا الأساس، حاولت أن أفيد من كل جهد نقدي علمي منهجي قُدِّم مساهمة ما قد تساعد في التعرف إلى النص وفهم مغالبته وإدراك مراميهِ. لم أنهر بالفرعي ولم أنجز للمصلي، بل حاولت أن أعيد الأمر لدنوي الشخصي، وإلى واقعنا المعطي الذي أعتقد أن حاجتنا ماسة – ولا تزال ندعو – إلى ميلاد منهج نقدي فلسطيني عربي يتعامل مع الظاهرة الأدبية الفلسطينية لفهم مسيحتها الشديدة.

وأضاف الباحث أنه لا يمكن التعرف على ماهية «الأنا» من دون المرور بعملية المقارنة والمقايسة مع «الأخر». فكرة «الأنا» التي تتضمن المعرفة والقيمة، معاً، تتطلب في الوقت ذاته إطلاق الأحكام والتعريفات المحددة، ووضع فواصل وحواجز بين الماهيات، ويبرز في هذا الصدد مبدآن هما: المبدأ الحوارية والمبدأ التشاھري. وما أن طغيان مبدأ على مبدأ مشروط بالظروف الموضوعية والتاريخية، فإن إشكالية العلاقة بين «الأنا» الجمعية (العربية) ومن ثم العربية (الإسلامية) و«الأخر»، على إطلاقه ظلت تراوح بين هذين المبدأين منذ الماهلية وحتى يومنا هذا.

إلى ذلك، فإن النظرة إلى «الأنا» ليست مطلقة ولا مقدسة ولا نهائية، فهي متحركة ودينامية للتغير إلى حد كبير، فـ «الأنا» ليست ما تعتقده الجماعة عن نفسها، وإنما تتأثر هذه النظرة بما تعتقده الجماعات الأخرى عنها، وتتأثر كذلك بمجرى تاريخ الجماعة وإنجازاتها ومقارنته ذلك بما فعلته أو أنجزته الجماعة الأخرى، و«الأنا» كذلك، كثيراً ما تتصدع وتتشقق على المستوى التاريخي والاجتماعي والنفسى والفلسفى، أيضاً.

«الأنا» – وبغض النظر عن مدى الحقائق أو الأوهام التي تكونها وتعمل على إنجازها في صورتها النهائية – هي تراكم للشبكات والتجارب والاجتهادات التي تحدها مجموعة عوامل زمنية ومكانية، ومن هنا، فإن «الأنا» مكان أيضاً، وبالتالي هي لغة «الأنا» تحتاج إلى ما يبررها ويثبت وجودها على المستوى الداخلي

النفسى، والخارجى الذي يتخذ صفة الرموز والأشكال. ولهذا، فإن حماية «الأنا» والحفاظ على حدودها ومقوماتها وعواملها جزء من عملية معقدة وطويلة ومستمرة، وتتخذ أشكالاً عديدة ومتنوعة، وهي عملية ضرورية جداً على المستويين العقدي والسيكولوجي تدخل في عملية الاستقرار النفسى والجمعي على حد سواء. إن تعريف «الأنا» عملية مهمة في إنجاز الحضارة وفي الغيات النهائية للفرد والجماعة، ومن هنا يتخذ المنجز الحضاري، مهما كان، معنى نهائياً تحدده الجماعة حسب تعريفها لنفسها ويرى الباحث أن هذه المسألة قد تتجرت – في الحالة الفلسطينية – في اللحظة التي اكتشف فيها المشروع الصهيوني للغانم على فكرة الاقتلاع والتهجير ومن ثم الإلحاح الاستيطاني، أي أن هذا المشروع يقوم على اللغوي والإنكار والإلغاء، وبلغة أخرى، فإن هذا المشروع لم ير في الفلسطيني سوى «جثة أورصاد»، الأمر الذي دفع الفلسطيني إلى تبني هذا المفهوم، أيضاً، وهو مفهوم ظل يحكم المشهد حتى هذه اللحظة، على الرغم مما طرأ عليه من تغييرات أو اجتهادات

علاقة اللغوي والإنكار والإبعاد هي التي حكمت العلاقة بين «الأنا» الفلسطينية و«الأخر» الصهيوني، ذلك أن كليهما يتنافس للحصول على الأرض، من جهة، وعلى ثقافة الأرض، من جهة أخرى. كلا الطرفين يكتب تاريخاً مختلفاً للمكان ذاته، وبدلاً من أن يشكل المكان الواحد نقطة بداية أو علاقة تشاركية، فقد تحول المكان إلى نقطة الخلافا الأولى والأخيرة.

هذه العلاقة التي تأثرت بظروفها الموضوعية شقت مفهوم «الأنا» إلى «أنوات» عديدة، كما صعدت «الأخر» إلى القسام ومستويات في محاولة للاقتطاع «المشترك» في خضم هذا الصراع، أو في محاولة لرؤية «الإنساني» في هذا الصراع الذي يجد مسوغات التأييد بكثرة إن تقدير «الأنا» أو «الذات» واحترامها يقوم على فكرة الإنجاز بمعانيه كلها، ولهذا، فإننا نجد أن النظرة الجمعية «للأنا» الفلسطينية تعاورتها نظرات تراوحت بين التقديس، من جهة، والجلد، من جهة أخرى، حسب مستويات الإنجاز والتقدم والانتصار.

لقد حاول الباحث في رسالته ملاحقة مفهوم «الأخر» – على تعدد مستوياته – في مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ الشعب الفلسطيني، وتقتصد بها تلك الفترة التي تلت اتفاق أوسلو العام (١٩٩٤) وحتى العام (٢٠٠٤)، حيث كان من المفروض أن تتغير المفاهيم والتنمية والنمذجة، وأن تحدث عمليات على مستوى الوعي تقرب «الأخر» وترغم «الأنا» هذا الهدف سحب معه استطرادات وتفصيل كان لا بد منها لفهم العلاقة مع «الأخر» في مختلف مراحل التاريخ العربي، فكان البحث على النحو التالي المدخل: وفيه رصد للتحويلات السياسية التي أصابت المجتمع الفلسطيني منذ الخامس من حزيران العام (١٩٦٧) وحتى العام (٢٠٠٤)، أي منذ لحظة الاحتلال وانتهيار مؤسسات المجتمع الفلسطيني الصناعية والتجارية والاقتصادية والسياسية، وتحول

أفرداه في معظمهم إلى عمال مهاجرة مرتجطين اقتصادياً بالانقراض الإسرائيلي وفيه كذلك رصد للنحو الكبير في بنية المجتمع الفلسطيني، وتغير مراكز القوى فيه، واختلاف الأولويات السياسية والوجودية، وكذلك تحول التمثيل السياسي والنشاط الكفاحي وانتقال الثورة المسلحة التي وجدت شكلها الشعبي في الهيئات الجماهيرية وثورتها في الانتفاضة الأولى العام (١٩٨٧)، ثم ما تلا ذلك من مفاوضات انتهت بتوقيع اتفاق أوسلو الذي أدى إلى انسحاب قوات الاحتلال من المدن الفلسطينية الكبرى مع بقاء الاحتلال وهيمته على ما عدا ذلك، ثم ما كان من أمر السلطة الوطنية الفلسطينية التي رأت في اتفاق أوسلو خطوة على طريق الاستقلال، في الوقت الذي رأت فيه «إسرائيل» أنه اتفاق أمني يحسم «مذنبها» و«قراها» و«مواطنيها». هذا الاختلاف في فهم الاتفاق أدى في نهاية الأمر إلى انفجار انتفاضة أشد وأعنف للعام (٢٠٠٠).

هذه التحولات الكبيرة ذات الإيقاع السريع وجدت أصداءها في القضية الفلسطينية من حيث تحول هذه القضية إلى: - تسديدها اليومي والمباشر لإجراءات الاحتلال وسياساته. - انفتاحها على الأفكار والأيديولوجيات. - قيامها برأبها الثوري والنضالي - رؤية الجماعة أو «الأنا» الجمعية كرمزة واحدة من دون الخوض في نقاط الاختلاف أو الإشكالي. أما بعد اتفاق أوسلو، فقد تخلصت القضية من انصياحها للسياسي أو لـ«الجمعي»، وصارت أكثر «ذاتية» أو فردية، ولهذا تميزت هذه القضية بما يلي

١. انفتاحها على الأسئلة الكبيرة واستيعابها السجلات العديدة والفلسفية المختلفة
٢. بروز قضايا وأسور لم تكن من قبل، كالحديث عن الفساد والخراب والانحراف.
٣. التميز بروح النقد والاحتجاج
٤. الإشارة إلى ضياع الحلم وانكسار النموذج
٥. وبهذا ظهرت قضية مختلفة كلياً تتحدث عن جلد الذات والقسوة عليها وحتى الإشارة إلى الهزيمة.

وبهذا المعنى، فإن القضية التي ظهرت بعد اتفاق أوسلو كانت مختلفة إلى حد كبير عما سبقها من قصائد، وسبب ذلك تلك النظرة إلى «الأنا» مقابل «الأخر» الذي انتصر.

الفصل الأول. وفيه تمت مقابلة وملاحقة العلاقة مع الآخر كما تم التعبير عنها في الثقافة العربية. إذ أشرنا إلى ما يلي

١. إن الإسلام أسقط «الأخر» اللقومي أو أي «أخر» سوى «الأخر» الديني، وهو ما حكم النظرة العربية الإسلامية إلى «الأخر» في كل العصور.
٢. على الرغم من ذلك، فإن علاقة «الأنا» الجمعية بـ«الأخر» تميزت بالتعددية والاختلاف والتنوع حسب فترات القوة والازدهار والضعف والضمور.

٣. شكل «الأخر» معرضاً دائماً لردات الفعل العربية الإسلامية، وذلك من خلال الترجمة، مرة، أو الحروب مرة أخرى، أو الاختلاط أو القنطرة أو الاحتكاك الإنساني

أما في الشعر العربي فقد ظهر «الأخر» على النحو التالي

١. الإعجاب بإنجازات «الأخر»، كما عبر عن ذلك الجاهلي في شعره.
٢. ظهور «الأخر» الديني في صدر الإسلام.
٣. ظهور «الأخر» الداخلي في العصور الأموي والعباسي
٤. ظهور «الأخر» الديني القومي في حروب الفرنجة.
٥. ظهور «الأخر» الغربي المتفوق في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.
٦. ظهور الإشكالية في العلاقة مع «الأخر» المستعمر، من جهة، وحامل الحضارة، من جهة أخرى، في القرن العشرين.

الفصل الثاني: يتتبع صورة «الأخر» في الشعر الفلسطيني منذ بداية القرن الماضي وحتى تاريخ البحث، وفيه ظهر أن «الأخر» بالنسبة للفلسطيني كان الصهيوني، وقد تم التعبير عن ذلك شعرياً على النحو التالي

أ- ظهرت صورة «الأخر» على أنه اليهودي وصاحب الصفات الكريهة، كما تم التعبير عنها في الإرث الشعبي والديني، وكان هناك رفض كامل وشامل لهذه الصورة

ب- هناك من حاول التفريق بين اليهودي والصهيوني، وأن الصهيونية تخدع خدع اليهود وتوردهم موارد الهلاك، وتم تصوير الصهيوني على أنه مرتبط بالاستعمار

ج- بعد العام (١٩٤٨)، اختلفت صورة اليهودي حسب مكان وجود الفلسطينيين، فصار «الأخر» الصهيوني يهودياً حقيراً، أو استعمارياً ليس إلا، أو مجرد مخدوع من طغمة حاكمة تأخذ إلى الهاوية.

د- بعد هزيمة (١٩٦٧) واحتلال كامل الأراضي الفلسطينية، ظهرت بوادر ومؤشرات تصوير اليهودي على أنه مثلنا، يرغب في السلام والتعايش، وصور من الجانب «الإنساني» فيه، وتمت بعد هذا التاريخ انقلابات حقيقية في صورة اليهودي.

هـ- تعززت الاتجاهات التي ترمى في اليهودي شريكاً وليس نقياً، وقد قاد هذا الاتجاه محمود درويش بالذات، وهكذا صور اليهودي على أنه تائه ويكاد ويبحث عن ميناء ويريد أن يفهم ويفهم.

ح- بعد اتفاق أوسلو العام (١٩٩٣)، تعددت صورة «الأخر» تماماً فلم يعد «الأخر» النقيض فقط الذي اختلفت صورته وانتقل من مرتبة إلى مرتبة. بل هناك «آخرون» كثر هم «الأخر» الداني والفلسفي و«الأخر» السياسي و«الأخر» صاحب السلطة و«الأخر» الاجتماعي والفكري.

ط- وعليه، فإن «الأخر» الذي كان مرفوضاً على الإطلاق بداية القرن الماضي أصبح في بداية الألفية الثالثة ملتبساً - على أعين الفروض وأبسطها -، وقد تم ذلك من جهتين. الجهة الأولى تشق «الأنا» وتبجسها ذاتها، أما الجهة الثانية فقد كان هناك ارتباك واضطراب واختلاف في التعامل مع «الأخر» والنظر إليه، والذي

صار يراوهم بين منزلتين: النقيض أو الشريك.

د- ولكن على الرغم من هذا الالتباس أو الارتباك، فإن النظرة النمطية للمحتل ظلت هي النظرة الأكثر قبولاً وحتى الأكثر انتشاراً وعلى الرغم من أن قصيدة الشعر بعد اتفاق أوسلو تميزت بأصالتها المرحجة - دليل الحوار الداخلي - فإن صورة «الأخر» النقيض ظلت تشكل الخلفية الكبرى لهذا الحوار.

الفصل الثالث: وفيه تم التطرق إلى مجالات القصيدة وأساليب الأراء الغنسي وكيفياتها، إذ ظهر أن تلك القصيدة - بسبب من وظائفها الاجتماعية والتاريخية - قد تعددت أشكالها، وتم الانتقال من الغنائي إلى المسرحي، ومن الفردي إلى الأوركسترا، وظهرت هناك أشكال مختلفة تراوحت بين الومضة والقصيدة التي تشمل الديوان كله، هذا بالإضافة إلى انفتاح القصيدة لغة وصورة وموسيقى على ما لحق بالقصيدة العربية والعالمية من تغيرات وازدقات.

وقد استفاد الشاعر الفلسطيني من التيارات الحديثة والأساليب الجديدة في كتابة قصيدته من حيث الإيقاع والموسيقى والتفعيلة، ويمكن القول في هذا الصدد إن القصيدة الفلسطينية بعد أوسلو تماثل ما تم إنتاجه في العالم، إذ صار بين أيدينا قصيدة حديثة بكل الفيليس، بإيقاعها المتعدد النثري والموسيقى، وكذلك بتعاقبها بطموحات فنية كتحويل القصائد إلى كيان لغوي جمالي، تراث لثانيها وليس لأهدها.

وأخيراً يوجز الباحث ما خُصص إليه في بحثه فيما يلي

١. الظاهرة الشعرية الفلسطينية ظاهرة خاصة تتعلق بتعدد الأمكنة، وتعدد الأصوات، وتعدد المرجعيات، وعدم ثبات المجتمع أو بنيته الأساسية. ولهذا، فقد اعتمدت الرسالة للنقد الثقافي الذي يستفيد من كامل الحملة الثقافية المعرفية لفك مغاليق النص الشعري ومقارنته وإدراك أهدافه وجمالياته. مع الإشارة في كثير من المواقع إلى ضرورة «ميلاد» نقد خاص يناسب فهم الشعر الفلسطيني من منطلق أن النص يخلق نظريته، وليس العكس.

٢. بشكل «الأخر» على إطلاقه المعرض «للأنا» الجمعية للعربية الإسلامية على الرد والمبادرة منذ الجاهلية وحتى اليوم.

٣. الباحث أن الإسلام وحده هو الذي حدد «أخر» الجاهلية، الدين، فيما لعبت التقاليد والأعراف واللغة العربية «الأخر» العرقي والقومي.

٤. كما يرى أن فهم «الأخر» أو الحوار معه كان من مميزات عصور الفورة والنصر، فيما كان الميل إلى الانغلاق وعدم الحوار معه في عصور الضعف والانكسار وأن الحوار مع «الأخر» كان شكلاً من أشكال الحوار مع الذات، وهو ما عبر عنه بعض الرحالة مثل ابن جبير، وبعض الفلاسفة مثل ابن رشد، وبعض كبار المثقفين مثل الجاحظ.

٥. وبالنسبة للفلسطينيين، فإن «الأخر» كان دائماً هو «الأخر» الصهيوني الذي صوّر طيلة الوقت على أنه المحتل والغاصب.

٦. فرق الفلسطينيون بعمق وتنسج ومسؤولية بين اليهودية أو الصهيونية، ولم يقفوا في أحابيل ما يسمى كراهية اليهود الأبدية أو

اللاسامية. رأى الفلسطينيون في «الأخر» الصهيوني مجرد خادم للاستعمار الأوروبي. ولكن هذا لم يمنع من الاستفادة من التراث الديني والشعبي في النظرة العامة لليهودي كخادم للمال وتاجر للجنس.

٧. عبر الشعر الفلسطيني بكفاءة عالية عن مجمل الاتجاهات الوجدانية الشعبية والفكرية والعقدية المتعلقة بالنظرة إلى «الأخر» اليهودي والصهيوني. وعلى هذا، فقد اختلف الشعراء الفلسطينيون في طريقة رؤيتهم لهذا «الأخر»: فهو محتل، وهو مخدوع، وهو ظالم ومظلوم، وهو إنسان يمكن الوصول معه إلى نوع من الاتفاق. ٨. يرى الباحث أنه بسبب من الهزائم المتكررة والانهيارات الهائلة التي لحقت بالأمّة، تحولت صورة «الأخر» شعرياً، من كونه نقيضاً إلى شريك محتمل، من خلال التنازع إلىه من عملية البحث والتنقيب عن المشترك الحضاري والإنساني والديني.

٩. كما يرى أن اختفاء المكان أو غيابه جعل من القصيدة الفلسطينية متعددة الاتجاهات والمستويات، إذ لم تثبت القصيدة الفلسطينية في مكان «حقيقي»، وإنما في مكان متغير أو مشتبك، ولهذا، فقد تميزت القصيدة الفلسطينية، عادة، بالحلم والمثال والنموذج. غياب المكان قابله ميلاد مثالي له في القصيدة.

١٠. لم تعد القصيدة الفلسطينية طرح الأسئلة وحوار الذات والجرأة في النظر إلى الداخل إلا بعد الهزائم الكبرى، كالمخرج من لبنان، وكذلك بعد اتفاق أوسلو، حيث صارت القصيدة الفلسطينية تتحاور ذاتها كتعبير عن العلاقة المقلقة مع «الأخر» المنتمس.

١١. على الرغم من سيطرة النظرة النموذجية لـ «الأخر» الصهيوني، فإن هناك اتجاهات أخرى يرى فيه شريكاً يجب التعامل معه بحكم الواقع حسب ما يرى الباحث.

١٢. ظلت القصيدة الفلسطينية - في الأغلب الأعم - قادرة على التشوير والتعبئة والشحن، على رغم كل ما لحق بها من أسئلة وإرباك.

١٣. صارت القصيدة الفلسطينية، وخصوصاً بعد اتفاق أوسلو، دون مركز، وصارت تتحفي بذاتها، وترغب في التنازل عن دورها الأساسي الجماهيري، وأخذت تذهب نحو الهامش والمبتذل والحلمي والكابوسي والإيرونيكي.

١٤. يرى الباحث أن تعدد موضوعات القصيدة بعد اتفاق أوسلو كان دليل قدرة «الأخر» على فرض أولوياته، من جهة، وعلى ارتباك «الأنا» في تعريف ذاتها في تلك المرحلة، من جهة أخرى.

١٥. ويرى أن القصيدة الفلسطينية بعد اتفاق أوسلو عبرت عن «أنا» متعددة: تدل، البيرة والاضطراب، في الوقت الذي عبرت فيه عن «أخر» متعدد، أيضاً: دليل اتساع الرؤية، من جهة، والتهباس المشهد وتقديده، من جهة أخرى.

وأخيراً، يخلص الباحث / الشاعر، بكثير من الأسف، إلى أن صورة «الأخر» النقيض، وخلال قرن واحد، تحولت من «أخر» مرفوض جملة وتفصيلاً - بسبب لطاعه - إلى «أخر» يجب البحث عن نقاط التقاء معه من خلال الاعتراف له بحق ما في هذه الأرض نتيجة مؤسفة لتاريخ يشهد أعقر هزائمه وأقواها.

هل النظريات العلمية صادقة؟!

حسن عجمي*

إمكانية الحصول على المعرفة. كما تختلف السوبر حادثة عن الحادثة لأن الحادثة تقول بأن العالم محدد ولدينا معرفة بالعالم الواقعي بينما السوبر حادثة تؤكد على أن العالم غير محدد وأن معرفتنا معرفة بالعالم الممكنة.

للسوبر حادثة تطبيقات مختلفة منها ما يعنى بفلسفة العلوم. بالنسبة الى المذهب الواقعي في العلوم، النظريات العلمية ناجحة في تفسير ظواهر الكون والتنبؤ بها لأنها صادقة بينما المذهب اللاواقعي في العلوم يقول ان النظريات العلمية ليست صادقة ولا كاذبة بل مقبولة فقط بما أنها مجرد وسائل لتفسير ظواهر الكون والتنبؤ بها (انظر:

(Edited by Boyd, Gasper, and Trout: The Philosophy of Science 1991 The MIT Pres.

ينتقل هذا الخلاف الى العلماء. يقول العالم الرياضي بنروز ان النظرية العلمية الناجحة حقاً لا بد أن تكون صادقة وبذلك لا بد من البحث عن النظرية الصادقة التي من المتوقع أن يهتدي العلم إليها. أما العالم الرياضي هو كينغ فيعتبر أن النظريات العلمية ليست صادقة ولا كاذبة بل مجرد أدوات لتفسير الكون وبذلك من الممكن قبول النظريات العلمية المختلفة رغم التعارض فيما بينها كنظريتي النسبية التي تقول بالاحتمية وميكانيكا الكم التي تقول

نقدم في هذا المقال فرضية السوبر حادثة وكيف تفسر نجاح النظريات العلمية، ومن ثم نحدد بعض فضائلها المعرفية. فالخلاف حول ما اذا كانت النظريات العلمية صادقة حقاً أم هي مجرد أدوات للتفسير هو خلاف أساسي في الفلسفة والعلوم. أما السوبر حادثة فتحاول تقديم ما هو جديد في هذا المجال بحيث تؤكد على انه من غير المحدد أية نظرية علمية هي النظرية الصادقة.

نستطيع شرح السوبر حادثة على النحو التالي: تدرس السوبر حادثة الأكوان الممكنة التي قد تختلف عن عالمنا الواقعي. لكن الأكوان الممكنة عديدة ومختلفة عن بعضها بعضاً. بذلك من المتوقع أن تستعين السوبر حادثة بمفاهيم ما بعد الحادثة كمفهوم اللامحدد من أجل الوصول الى هدف الحادثة الأساسي ألا وهو المعرفة، فيما أن الأكوان الممكنة عديدة ومختلفة، إذا نظرنا إليها مجتمعة سنرى حقائقها وظواهرها غير محددة. من هنا، بالنسبة الى السوبر حادثة، اللامحدد يحكم العالم بكل أكوانه الممكنة. لكن من وجهة نظر السوبر حادثة رغم ان حقائق وظواهر الكون غير محددة من الممكن معرفتها لأنه من الممكن تفسير حقائق الكون وظواهره من خلال لا محديتها. على هذا الأساس تختلف السوبر حادثة عن ما بعد الحادثة التي تنفي

* كاتب من لبنان

على هذا الأساس يتفق بنروز مع المذهب الواقعي بينما يقبل هوكينغ بالمذهب اللاواقعي.

المذهب الواقعي في العلوم مذهب حداثوي لأنه يقر بصدق النظريات العلمية وبذلك يؤكد على حصولنا على المعرفة كما يفعل المذهب الحداثوي تماماً. أما المذهب اللاواقعي فمذهب ما بعد حداثوي لأنه يرفض اعتبار النظريات العلمية صادقة بل ينظر إليها على أنها مقبولة فقط كونها ناجحة، وعدم الإقرار بصدق النظريات اتجاهاً ما بعد حداثوي. أما السوبر حداث فتهتد عن الاتجاهين الواقعي واللاواقعي بقولها أنه من غير المحدد أية نظرية علمية هي النظرية الصادقة. وبما أنه من غير المحدد أية نظرية علمية هي الصادقة، إذن من المتوقع وجود نظريات علمية كلها ناجحة في تفسير الكون رغم أنها مختلفة وتناقض بعضها بعضاً كنظريتي النسبية لأينشتاين ونظرية ميكانيكا الكم. بالنسبة إلى نظرية النسبية، الكون حتمي بينما بالنسبة إلى ميكانيكا الكم الكون غير حتمي. فيما أنه من غير المحدد ما إذا كانت النظرية النسبية أم نظرية ميكانيكا الكم هي الصادقة، إذ من المتوقع أن تكون نظرية النسبية ونظرية ميكانيكا الكم ناجحتين في تفسير الكون رغم أنهما يناقضان بعضهما بعضاً. هكذا تتمكن السوبر حداث من تفسير ظاهرة أنه توجد نظريات علمية ناجحة رغم أنها تناقض بعضها بعضاً.

بالإضافة إلى ذلك، توجد فضيلتان أساسيتان

للسوبر حداث. أولاً، السوبر حداث تجعل البحث المعرفي مستمراً ولا توقفه. واستمرار البحث فضيلة. فيما أن السوبر حداث تدرس الأكوان الممكنة، وهذه الأكوان الممكنة عديدة إن لم تكن لا متناهية، إذن على الباحث أن يستمر في بناء النظريات المختلفة الصادقة في أكوان مختلفة، وبذلك لا يتوقف بحثه المعرفي. وهذا ما تم في تاريخ المعارف والعلوم. فمثلاً، نجد أن اينشتاين قد أنشأ نظريته النسبية ومن ثم شارك في بناء ميكانيكا الكم التي تناقض نظريته الأولى وأخيراً سعى في آخر حياته إلى توحيد النظريتين السابقتين في نظرية واحدة وجديدة ولم ينجح (انظر:

Encyclopedia Americana Volume 10, 1980 Americana

Corporation Pg94-97.

ثانياً، تزيد السوبر حداث المعارف إلى حدّها الأقصى، وزيادة المعارف إلى أقصاها. بدلاً من أن نسجن في دراسة الواقع ننطلق نحو دراسة الممكنات كافة التي تبدو لا متناهية وبذلك نستمر في زيادة معلوماتنا عما هو ممكن أن يكون صادقاً.

أخيراً، النظريات الممكنة التي تحاول السوبر حداث إنشاءها لا بد أن تكون محكومة بالمنطق ومبادئ التفكير السليم وأن تكون قادرة على تفسير الحقائق والظواهر الممكنة. فليس كل شيء ممكناً بل المنطقي والعقلاني والعلمي هو الممكن، أي هو الصادق في الأكوان الممكنة. والصفة الأساسية للسوبر حداث أنها تقبل بتعدد ما هو منطقي وعقلاني وعلمي كونها تدرس الممكنات المنطقية والعقلانية والعلمية.

«عجر في الغابة» نموذجاً

حسن المودن*

هو نتاج معاناة واقعية اجتماعية، وبهذا ينتمي إلى «أدب العالم الواقعي المعيش»، ويصح أن نسميه أدبا واقعيا اجتماعيا. لكن هذا النص هو في الوقت نفسه نتاج دوافع نفسية ايروسية، وبهذا ينتمي إلى أدب «العالم المعثور عليه»، أدب الفردوس المفقود، ولا يصح أن نختزل في ما يسمى أدبا واقعيا اجتماعيا، بالمعنى المدرسي المتداول في الحقل النقدي. فهو في جانب منه يقول عالما آخر هو الذي تحب الذات أن تنتسب إليه، عالم مفقود متخيل، عالم قائلته الأساطير والغرافات، ونقول له الأحلام والاستيهامات، وقالته الرواية مع سرفانتس.

٢- «عجر في الغابة» مجموعة قصصية أصدرها المرحوم محمد زفزاف سنة ١٩٨٢، وهي تتكون من عشر قصص، تتراوح في الطول والقصر وتندرج أغلب هذه القصص، إن لم يكن كلها، ضمن ما يسمى بالنمط الاجتماعي العائلي. ويمكن تقسيم نصوص هذه المجموعة إلى نصوص الابن، ونصوص الأم، ونصوص الأب. وهي في مجملها نصوص تقول معاناة الذات في العالم العائلي المعيش، وتكشف خيبة أملها وبحثها عن عالم آخر تراه أجدر بأن تنتسب إليه.

تفتتح المجموعة القصصية بقصة «في الغابة»، ومن هذه القصة استمدت المجموعة عنوانها والراوي في هذه القصة من الشخصيات المحورية، هو طفل مراهق، هو واحد من الأبناء المراهقين الذين ينتمون إلى نفس الوسط الاجتماعي العائلي، ولكل واحد اسمه: حمو، عدي، المختار، ولدلالة النساء، إلا الراوي فلا اسم له، ربما لأنه يعتبر نفسه واحدا من هؤلاء، وما يهم هو أن ينقل حكايتهم وهي حكايتهم أيضا، وأن ينوب عنهم في نقل حكاية تهم كل واحد منهم، ولهذا نجده يصدر محكيه بضمير المتكلم الجمع «علما».

تفتتح الحكاية بالخبر الذي نشر الفتنة في وسط الأبناء، المراهقين وحتى الأطفال. «علما أن العجر خيموا هذه

١- «الرواية العائلية» مصطلح نفساني وضعه س. فرويد في نص أصدره سنة ١٩٠٩ تحت عنوان «رواية العصبيين العائلية». وتعتبر مارت رويبر أول من وظف هذا المصطلح النفسي في قراءة الأدب، والرواية أساسا، في كتابها الصادر سنة ١٩٧٢ تحت عنوان: «رواية الأصول، أصول الرواية».

ولا ينبغي أن نفهم من عمل مارت رويبر أن الرواية العائلية لا ترتبط إلا بجنس الرواية في الأدب، فالمقصود هو أن هناك حكاية عائلية أصلية هي منذ القدم نواة كل الغرافات والأساطير والأدب السردية. وهذه الحكاية العائلية حكايتان: حكاية «العالم العائلي المعثور عليه»، وفي هذه الحكاية نجد إعادة صوغ للعائلة الواقعية التي خيبت الأمل، وتعويضها من خلال عمليات التمثيل بعائلة أخرى ملكية ونبيلة. وحكاية «العالم العائلي المعيش»، وفي هذه الحكاية لا تعوض العائلة الواقعية بأخرى متخيلة، بل تتم فقط مواجهة عنصر غير مرغوب فيه من عناصر هذا العالم المعيش.

وتصنيف الأدب إلى أدبين: أدب «العالم العائلي المعثور عليه» وأدب «مواجهة العالم العائلي المعيش» هو من اقتراح مارت رويبر، ولكن لاشي يمنع الأدب السردى من اختراق هذا التصنيف، ومن أن يتركب نص سردي معين من الحكايتين معا.

وقيمة محمد زفزاف ليست فقط في كون نصوصه تقول الواقع المعيش وتواجهه، بل في كونها تقوم أيضا بمحاولات من أجل خلق ذلك العالم الآخر، ذلك الفردوس المفقود. والأكثر من ذلك، يمكن القول إن نصوص زفزاف، الروائية والقصصية، هي مسرح صراع بين حكايتين. حكاية تنقل الواقع وتواجهه، وحكاية تصور العالم المتخيل الذي تريده الذات بدلا عن نسبها العائلي الواقعي والحقيقي.

ويجارة أخرى، نقول إن النص السردى عند محمد زفزاف

* كاتب من المغرب

يكشف الراوي صور القبح والعنف والانحطاط في عالمه العائلي الاجتماعي الأصلي، ويقوم برحلة إلى العالم الآخر الأكثر إفتاناً وإغراء. وتصور الحكاية هذه الرحلة على أنها في حد ذاتها مواجهة للعالم الواقعي المعيش وتمرد على سلطة الآباء الحقيقيين ورقابته. فمن خلال صوت الأم نسجم خطاب الأب الذي يعلم بهذه الرحلة التي تتكرر كل سنة، ويمنع تكرارها. ومن خلال أوصاف الراوي وخطاب رفائقه نسجم سخرية من أوامر ونواهي الآباء، ومن محاولاتهم تشويه صورة العالم الفجري.

يبدو الصراع بين الآباء والآباء صراعاً حول القيم التي ينبغي أن يقوم عليها العالم العائلي الاجتماعي الذي تستحق الذات أن تنتمى إليه. والصورة التي يقدمها الراوي عن العالم الواقعي الأصلي صورة تكشف افتقاره إلى القيم المثلى التي عثر عليها الآباء في عالم آخر، عالم الفجر.

قوة الحكاية في أنها تصور الفردوس المفقود على أنه عالم مادي حقيقي تم العثور عليه منذ بدأ العجز يحطون الرجال في المنطقة التي يقطنها الآباء. هو عالم موجود ومفقود، ويظهر ويختفي، يحكمه الترحال لا الاستقرار، ولا يخضع لنظام اجتماعي ثقافي قاهر كالذي يحكم العالم العائلي الواقعي، هو عالم تنشط فيه قوى الجمال والحب واللذة.

والأكثر من ذلك أن هذا العالم العائلي السامي موجود «في الغابة»، أي في عالم طبيعي خال من علامات التمدن والتحضّر، مع الفجر نعود إلى العالم الطبيعي الأول، عالم يقوم على مبدأ الطبيعة لا على مبادئ الاجتماع والثقافة والسلطة.

٢ - إذا كانت «في الغابة» حكاية الابن، الطفل المراهق، فإن «السجن والهدية» حكاية المرأة / الأم. فهذه القصة عبارة عن رسائل - مذكرات يومية، من خلالها تشكو المرأة / الأم غياب موضوع جنها، الحبيب/ الأب. هناك انفصال بين أعضاء العائلة الواحدة، فالأب غائب، والأم وحيدة داخل بيت أشبه بالسجن، والطفل الابن يلعب طيلة الوقت في الحديقة.

في كلام المرأة / الأم للكثير من اللوم والعقاب والاحتجاج على غياب الحبيب، على العالم الذي تقاسي داخله الوحدة والحرمان من الحب والحياة. في كلامها تستحضر أبطال الحب في الأدب الإنساني: روميو وأدولف... في كلامها هذا

المرّة في الغابة» يقول الراوي. والخبر سيتمحوّل إلى موضوع مركزي في حوارات الآباء، بعدما ستحاول كل مجموعة بطريقتها القيام برحلة إلى ذلك العالم الآخر، عالم الفجر. وبعد أن أعين الآباء، وتحديدا لرقابته، يقوم الآباء باكتشاف عالم آخر أكثر إغراء وإفتاناً، أكثر سمواً من العالم العائلي الاجتماعي الذي ينتمون إليه.

فمن خلال حكايته، يقوم الابن بوصف العائلة التي ينتمي إليها وصفا ساخراً يكشف مقدار الانحطاط الذي وصلت إليه، ويكشف في المقابل ما في العائلة الأخرى، الفجرية، من جمال ونبل وسحر. ولا يخفي الابن رغبته في الانتساب إلى العائلة الأخرى، يقول الراوي: «آه، كم أحب أولئك الفجريات - يا ليت لو كنت واحداً منهم» (ص ٨).

فالواحدة من نساء العالم العائلي الأصلي لا يمكن أن تكون إلا حافية قراء (ص ٨)، أما بنات العائلة الأخرى فإن الابن الراوي يقول عنهن: «إنهن سمرات وجميلات وذوات شعر أملس وأسود» (ص ٨).

تنال المرأة مكانة مهمة في هذه الحكاية، وهذا صلب الموضوع الذي يهم الابن المراهق، فما يفتن في الفجر هو نساؤهم، وما يفتن أكثر أن عالمهم عالم الحرية والحب والجنس واللذة. ولا مجال للمقارنة بين امرأة من العالم العائلي الأصلي، وبين امرأة فاتنة لا تظهر إلا مرّة كل سنة وهي دوماً في ارتحال، موجودة ومفقودة باستمرار.

وتنال الأم مكانة مهمة في هذا التعارض بين امرأة العالم الفجري موضوع الحب وامرأة العالم الواقعي المعيش. وأم المختار هي أكثر الصور تعبيراً عن درجة الانحطاط التي بلغتها الأم الواقعية، حتى لم تعد صالحة لتكون موضوع حب:

«مشت نحو بيتها وهي تزحف، قذرة، حافية، قدمها مستسختان... انحسر ثوب قشابتها، فأبان عن ساق عجفاء، مفطاة بالرضوض والكدمات... تقول كلاماً قبيحاً...» (ص ١٠).

وفي مقابل هذه الأم الوسخة القذرة العنيفة، تظهر الأم الأخرى، في صورتها المثالية الفاتنة:

«جاء عجري صغير وأعطاني نصف برتقالة. كان للبرتقالة طعم خاص، لنذير بشكل لا يتصور... ركض الفجري الصغير جهة الخيمة. فخرجت أمه، في ثياب مزركشة ومفتوحة عند الصدر يظهر نديها وشعرها الأسود الفاحم يكاد يغطي وجهها كله. ومع ذلك ظهر بريق عينيها وابستامتها

ممنوع الاختلاء بأنثى. ممنوع السباحة» (ص ٤٩).

٤ - في قصص زفراف حكاية كل فرد من أفراد العائلة، وهي حكاية واحدة تتكرر وتتشابه: حكاية الذات التي تبحث عن إعادة بناء عالمها العائلي الاجتماعي بعد أن حُيِبَ عنها الأصلي آمالها وأحلامها.

في قصص زفراف إعادة بناء العالم الاجتماعي العائلي الأصلي واستبداله بعالم جديد قيمه هي قيم العالم الطبيعي، الأول والأصل، عالم ما قبل أسطورة التحضر والتمدن. بعيدا عن عالم العنف والفره والكبت، تستعيد الحياة حريتها، وتستعيد الرغبة قوتها، ويستعيد العالم جماليته.

يختصم أدب محمد زفراف إلى «أدب العالم الواقعي المعيش»، ولكنه ينتمي أيضا إلى أدب «العالم المعثور عليه». والعالم الآخر الذي تسعى الذات للانتماء إليه هو عند زفراف عالم الطبيعة بعيدا عن المدينة والحضارة. نجد كلا من الابن والأب والأم يحلم بالانتماء إلى عالم طبيعي بعيدا عن السجن الذي يفتنق داخله باسم التحضر والتمدن.

والأمر لا يهَمُ قصص زفراف فقط بل ورواياته، فإذا أخذنا، على سبيل التمثيل، روايته: «الأفنى والبحر»، سنجد شخصيتها المحورية، سليمان، وهو طالب جامعي، يقرر أن يغادر الدار البيضاء التي جعلته «عصبيا لا يطيق العالم من حوله»، متوجهاً إلى تلك المدينة الصغيرة «حيث البحر على الأقل يستطيع أن يعطي الشعور بالانفراج وعفوية الحياة وبساطتها».

يترك سليمان مدينة الضجيج إلى مدينة البحر، ففي البحر «يشعر بسرور عارم... بانطلاقاً غريبة، انطلاقاً من عالم جميل رائع إلى حلم، مثل العالم الحالم الذي يقرأ عنه في سلسلة معينة من بعض الكتب، عالم سحري».

يترك سليمان المدينة الكبيرة، الدار البيضاء، إلى مدينة صغيرة، الصويرة. وللصويرة مكانة خاصة في أدب المرحوم محمد زفراف، فهي قد كانت في السبعينات قبلة كل من يرفض أسطورة التمدن والتحضر، وخاصة ممن يسمى بالهبيبيين، الرافضين للحياة المدنية الغربية ونمط الحياة الذي تفرضه الحضارة الجديدة.

الرحلة إلى الغابة أو إلى البحر أو إلى الصويرة هي، على حدّ تعبير زفراف في هذه الرواية، «الاستمرار في الرحلة إلى العالم الفسيح».

النزوع إلى عالم الحب المثالي الذي يقوم بدلا عن عالم واقعي يقوم على الصراعات الاجتماعية والطبقية. لا يهَمُ أن تكون هي المرأة بورجوازية طموحة أو أرستقراطية في ثقافتها ونمط عيشها، وأن يكون الحبيب مناسلا شعبيا يحمل ثقافة أخرى. ما يهَمُ حقيقة هو أن يستطيعا معا تجاوز هذا العالم الشديد الواقعية إلى عالم يقوم على قيم الحب والحرية والحياة. هي لا تطلب أكثر من الحياة في عالم الطبيعة، لا تطلب أكثر من أن تعيش في حديقة مثل طفلها، لا داخل السجن ولنلاحظ هنا دلالة العنوان، أولنصت إلى ما تقوله صاحبة الكلام، وهي لا ترى ذاتها إلا من خلال استعارة مصدرها العالم الطبيعي لا العالم الواقعي الاجتماعي: استعارة الزهرة البرية:

«ولأنني كنت - كما قلت - زهرة برية تستحق الإعجاب من بعيد، ومتى كانت الأزهار البرية توضع في زاوية من بيت؟ ألا تعرف أن هذه الأزهار تموت لأنها لا تحتمل هواء مزيفا في بهوت مزيفة؟ إن الأزهار البرية خلقت لتبقى في الحقول ولتحيا وتموت على طريقتها الخاصة» (ص ٣٧).

من خلال خطابها، ترفض المرأة / الأم عالم الواقع الذي يوصف باستعارة السجن، وتعيد بناء العالم الذي تريد أن تنسب إليه في حياتها ومماتها، العالم الطبيعي الخالي من الزيف، عالم الحب واللعب واللذة والحياة.

٣ - وفي قصة «الهم» نقرأ حكاية الأب، وهي تفتتح بكلام داخلي للأب يكشف من خلاله الهوية التي صارت تفصله عن محيطه:

«تعتقد عندما تحكي للناس عن همومك أنهم يتفهمنوك... تبحث عن سند في هذا العالم، لكنه في الحقيقة غير موجود عند أولئك الناس. على العكس بل أنهم قد يزيدون في إنكفاء جذوة ذلك الهم» (ص ٤٥).

تدور الحكاية حول عائلة تتكون من الأب والأم والطفل. الأب مهيموم ويعيش توترات داخلية انضاضت إليها التوترات الخارجية بينه وبين الزوجة / الأم. تفتقر الأم للذهاب بالطفل إلى الحديقة، ويرفض الأب باعتبار أن هذا العالم الذي يعيشون فيه يشابه ولا فرق فيه بين الحديقة وغيرها.

وما يؤثر هنا أيضا أن الأب لا يرفض الحديقة، بل يرفض نوع الحدائق التي توجد في العالم الاجتماعي العائلي الذي ينتمي إليه، فهو لا يتصور الحديقة / الطبيعة مسيجة ومحاصرة بكل هذه الممنوعات، والأب يحتج قائلا:

«غير ممكن... ممنوع قطف الزهور. ممنوع المضي فوق العشب

«إيزيس» بين السعداوي والحكيم

فاطمة ناعوت*

شأن الزوج. حتى أنه، كما جاء في بيانه المذلل للمسرحية، ربط بينها وبين شهرزاد التاريخ وينيلوب الإغريق من حيث اتفاقهن في الوفاء الزوجي. وإن وضع بنيلوب في حانة الوفاء السلمي عكس وفاء إيزيس الإيجابي. والطريف أن مدح الحكيم إيزيس كان مدحاً معكوساً، ومن المدح ما قتل. فالحكيم لم ينتبه (أم تراه انتبه؟) أن كل النفوت الطيبة التي خلعها على إيزيس كانت تضرب بقوة في مقتل استقلالها الوجودي. معنى أنه كبلها في قيد الرجل وديرها في بعباته طوال الوقت، وكأن لا جمالاً وجودياً وإنسانياً لامرأة خارج حدود الرجل وخارج بساط خدمته. لم أكن لأقول كل هذا القول لولا أنني بصدد عقد مقارنة بين المسرحيتين: فالحكيم غير ملام مطلقاً كونه استلهم الأسطورة كما هي تقريباً ولم يفعل إلا أن نسج على نولها، ومن ثم فهو غير مطالب بتغيير الأحداث لصالح فكرة ما، ليس فقط لأنه اقترن بعبدانه للمرأة (فمن الواضح أن لم يكن عدواً لإيزيس)، لكن الأخطر أنه كان طوال الوقت يكرم شخصها في مسرحيته عبر تكريس قيمة الوفاء الزوجي و شيء آخر. وهي قيمة أجدى وأعلى من أن نناقش حتميتها وجمالها ورفعتها. سوى أن الفكرة التي طرحها السعداوي في عملها تقول إن الجمال الإنساني يكمن في مناطق أخرى كثيرة غير هذه القيمة التي تنهل من بساط الرجل وتصب فيه. والأهم هو أن الجمال الإنساني لو توك فلا ريب سينت كل ألوان الجمال الأخرى مثل قيم الوفاء والإخلاص والعلم والخ. ومن ثم فقد رسمت السعداوي «منبع» النهر فيما رسم الحكيم «فرعاً» من فروع. ففي حين كانت إيزيس الحكيم محض امرأة تكلّي تحاول طيلة الأحداث أن تعلم نثارات جسد زوجها المغفور بمعرفة أخيه إله الشر «سيت»، كانت إيزيس السعداوي امرأة عضوية فاعلة في المجتمع تبني عقول الناشئة وتعلمهم الكتابة والقراءة وتبذل فيهم المفهوم الحق للعدل والجمال والنبالة واحترام الإنسان لنفسه وللآخر بصرف النظر عن نوعه وعرقه وطيقة وديانته. إيزيس الأولى امرأة «مفعول بها» كما هو شأن المرأة في معظم الأدب الكلاسيكي ويأتي دورها دوراً كرده فعل صنعه الرجل. فالرجل هو المهيمن على حراك الكون والموجودات وما المرأة إلا أحد هذه الموجودات التي تخص الرجل. فيما إيزيس الثانية هي ماله مناصف للكون مع الرجل وفاعل ومفعّل للوجود. إيزيس الجديدة لا تدور في فلك الرجل وداخل عباءته، فهي موجودة بذاتها الخاص وتبني الكون بحقا الخاص. فيما الأولى مرهون وجودها بوجود الرجل، وكما قال الغارابي: «كل موجود بغيره آلة». ونوال

لولا الميثولوجيا لتقلّبت الحياة على الإنسان ولا تنفخ الجنس البشري، يزعم، منذ البدء. فالأسطورة بالنسبة للبشري هي معادل موضوعي للقضية بالنسبة للشاعر. الذي من خلالها يعيد تشكيل العالم كي يستطيع أن يتعامل مع معطياته التي قد يرفضها فيتمرد عليها، شعراً من أجل ذلك فكل أسطورة تحمل رسالة طوباوية من خلال معطيات الثقافة والزمن والبيئة التي أفرزتها. ومن هنا فكل ميثولوجيا لا بد أن تقرأ بعين زمانها وفي سياقها التاريخي والسوسيولوجي والفكري الذي نسج خيوطها. وفي ذات الوقت يجوز مصارعها وخرقها واللعب بها ثم إعادة نحتها من جديد بوصفها إرثاً يرثه بشر عن بشر فيغدو ملكاً خالصاً للورث حتى ولو ظل الإرث يرمق بين لحظة وأخرى جذوره البعيدة بعين اللحنين. لهذا فلإعادة قراءة الأساطير بل وإعادة إنتاجها وتجديد خيوطها، ليس فقط من حق كل مبدع، بل أظن أنه واجب أيضاً. ولعل الأساطير الفرعونية والإغريقية والأشورية هي من أكثر ما شكّل ملكاً للفنان في كل عصر، كونها تتقاطع بقوة مع الإنسان بصرف النظر عن موقعه الجغرافي والتاريخي والحضاري الضيق. ولأن المرأة هي أحد المحاور الرئيسية في كل أسطورة تقريباً، إن لم تكن هي المحور الأول، فإن تناول الأسطورة على نحو جديد سوف يختلف إذا ما تناوله مبدع عما إذا تناولته مبدعة، سيما إذا كانت مبدعة مهمومة بمكانة وموقع وقانون المرأة مثل نوال السعداوي. خلال تلك المراحل نستطيع أن نقرأ «إيزيس» (١) السعداوي في مقارنة مع «إيزيس» (٢) توفيق الحكيم، بوصفهما طرفي التقبض في تناول أسطورة بعينها وشخصية بعينها هي إيزيس المصرية إلهة الجمال والخير وزوجة أوزيريس. ومن الطريف أنني حين قرأت المسرحيتين لم أقرأ شخص إيزيس بقدر ما قرأت دماغ كل مبدع منهما وطرائق تناوله العالم. توفيق الحكيم وتطرّف ومغالاته في النظرة المتعالية للمرأة ووضعه في مرتبة دنيا، ونوال السعداوي في تطرفها في احترام المرأة وإعلاء شأنها في الوجود. وإن ادّعى الجهاد وأزعم أنني في حال تأمل وقد لمبدعين هما من رموز الحياة الثقافية المصرية المعاصرة، لكنني رأساً سأخذ موقعي كمؤيدة لنوال السعداوي في موقفها من المرأة. وموقعي هنا ليس بوصفي امرأة تنتمي لمجتمع ذكوري حتى النخاع، لكنه انتصار لقيمة الأنوثة في الحياة بوصفها الجمال والخير والعدل في الوجود. ومن الطريف أيضاً أن الحكيم كان يجتهد أن يخي على إيزيس ويمجدها ويمدحها عن طريق نعتها بصفتا رقيقة من قبيل الوفاء والإخلاص وإعلاء

* شاعرة وكاتبة من مصر

السعداوي لم تقل الصدق في مقدمتها حين زعمت أنها ترد الاعتبار إلى إيزيس الألهة القوية التي ظلمها التاريخ. فالسعداوي ليست ذلك الكائن الماضوي الذي يعتنيه إعادة ترتيب التاريخ وتصحيحه. لكنها كتبت هذه المسرحية كرسالة شديدة اللهجة إلى «المستقبل» الذي وحده ما يفتنيه. ومسرحية «إيزيس» ليست العمل الوحيد لها الذي يخفي بين سطوره رسالة إلى المجتمع، فكل أعمالها تنحو نحو ذاته. فهي تجيد لعبة الرمز واللقناع وتضمين الرسائل المرأة عبر أعمالها الأدبية والكاتب عاتة بلجأ إلى الرمز. ليس فقط كتيمية فنية، لكن أيضاً حينما يفسد النظام، مثلاً فعل ديبدا في «كليكة ودمعة» ولنا في التاريخ شواهد عديدة مماثلة وجلي أن السعداوي لا تتوكل الرمز خوفاً من النظام أو طلباً للسلامة لأنها مقاتلة شرسة كما عرفناها وليس المعتدل بالمكان الغريب عنها، لكنها تعمل ذلك حفاظاً على الرسالة الخفية داخل العمل من أجل حمايتها من بطش مصادرات الرأي وقمع حرية التعبير لو قرأنا إيزيس من هذا المنطلق فلن نجد بين أيدينا إلا نصاً تعبيرياً تحريضياً مغلفاً بنص إبداعى أبهى، أو لنقل هو خطاب إصلاحى كتبت إيزيس في مرقدها خلف قرص الشمس لترسله إلى وطنها المعاصر. وبإجراء عملية إجلال بسيطة لدواول وشخص العمل سوف نخلص رأساً إلى متن الرسالة (الإيزيسية/السعداوية. حيث «دع» هو السلطة التشريعية أو النظام، «وسيت» هو القانون والدستور الذي يحكم مصالح النظام، وحيث «رئيس الجيش» هو السلطة التنفيذية، التي لا بد وأن تكون محدودة الفكر بليدة التأمل لا قدرة لها على أعمال العقل ولا ينهي لها، لأنها مجرد يد باطشة من أيادي النظام الطويل، رغم أننا سنجد وقد تحول في نهاية العمل ليأخذ صف الشعب فيما يشبه انقلاباً عسكرياً على النظام. و«نوت» هي التوسل الجلي إلى ماضى كان جميلاً. لأن كل ماضى هو جميل بالضرورة، «معات» هي العدالة الغائبة في الحياة، و«إيزيس» بالطبع هي الجمال بالمفهوم الفلسفي للكلمة، وأما «نوت» ومسطاط» فهما الجبهة المعارضة للحاكم وإن اختلفت طرائق تناولهما لمفهوم الغاية والوسيلة. ولأن العدل نسبي، ولم يقف الإنسان على تعريف دقيق له حتى الآن، فسنجد أن «معات» تتركب أحياناً أو يملكها اليأس عكس «إيزيس» التي حافظت على صلابتها وقوة منطقها ونبلها طوال الوقت. أما اللعبة الفنية في هذه المسرحية هي أن السعداوي قد انطلقت من بنية ميتولوجية هي أسطورة «إيزيس وأوزيريس» ثم شدت بأطراف النص إلى منطقة الواقعي الدائتي فصارت الشخصيات خاضعة للقوانين الفيزيقي عوضاً عن السحرية والأسطرة والخيال. وخلال هذه العملية الاستبدالية يمكن أن نلمح منهج السعداوي في التفكير وهي رسالة أخرى تمررها لغارتها عبر العمل بأن الميتافيزيقية هي أدمة خداع وشرك تنسج لنا السلطة عبر الكهنوت كيلا تندبر مشاكتنا الراهنة ونحيل الأمر إلى قوى غيبية ميتافيزيقية يبدوا مقاليه الأمر. هذه

الإحالة الغيبية التعبيلية هي آفة كل الشعوب التي لا تأخذ بالعلم والمنطق والاعتقال وتستسلم إلى النقل السلفي الإحالي الذي فيه مقتل الإنسان. أكتت السعداوي على أعمية العلم فكانت إيزيس، الألهة التي نزلت من عليائها، تعلم الفلاحين والفقراء وأبنائهم الكتابة والقراءة. وهو ما يجب أن يستوقفنا طويلاً، لأن الكتابة لو من الحضور، أو كما قالت فرجينيا وولف: «لا حدث يحدث إلا إذا دون»، فهل يجوز لنا أن نوسع الأمر ونقول لا بشر موجوداً إلا إذا كتب شيئاً؟ حرمت المرأة من التعليم والكتابة بهوياً طويلاً، ليس فقط عند العرب لكن في الغرب أيضاً سيما في الأسر الفكتورية. وكنا يذكر «أرنولف» في مسرحية «مدرسة النساء» لموليير، حين أشف كون «أنبيس» تعرف الكتابة ما يخول لها مراسلة عشيقها. سوى أن وضع المرأة العربية كان أسوأ كثيراً طوال الوقت لأن العرب اعتبروا المرأة كائنات ناقصة فيما للكتابة حرفة تحتاج عقلاً حسيماً أثنى للمرأة أن تمتلكها. ولعلنا نذكر كتاب «صبح الأشي» للطفقندي الذي تناول صفات الكاتب وأدب الكتابة وما يحتاج إليه الكاتب من معارف في اللغة والدين والجغرافيا والتاريخ والأدب، وفيه رفع من شأن الكتابة كما جاء: «إن الكتابة من أشرف الصنائع وأرفعها وأخضرها في ذات الوقت، وقد قرن فعل الكتابة بالذكر مستشهداً بقول عمر بن الخطاب «جنودا النساء الكتابة» ولا أدري مدى صحة انتساب الكلمة لعمر.

هذه المسرحية إذن هي محاولة من السعداوي لتعريف رسالة مفادها أن المجتمعات الأمومية matriachal كانت الأرقى سياسياً واجتماعياً وجمالياً وإنسانياً عكس المجتمعات الأبوية (البطريكية) patriarchal التي اتسمت بالرق والعنف والسبابة والطبقية ودمر الأثنى. ولم تكفث السعداوي باستلهاً أسطورة إيزيس وطويعتها لرواها الغامضة المعاصرة المحملة بأيدولوجية إصلاحية تعنيها تماماً، لكنها عدلت في سير الأحداث وسناريو الحوار بين شخص العمل، أي كأنها عملت نصاً على نص أو كتابة على كتابة. وهذا يحسب لها لأنها صارت الأسطورة المنقولة وخرجت علينا بنص جديد يحمل سمات العصر الجديد. وخلال ذلك سوف نجد بسهولة أن إيزيس تنطق بلسان السعداوي طوال الوقت، تنقل أفكارها وتدين إشكاليات مجتمعاتها التي ظهرت بجلاء خلال حوار شخص العمل. حين سأل «سيت» إيزيس عن سبب عدم جها له لم تستطع الإجابة في بادئ الأمر وكانت تحيل الأمر إلى العاطفة لكنها بعد برهة عرفت الإجابة بعدما بثها «سيت» مشاعره التي خلالها أيقنت إيزيس إنها لم تحبه لأنه لم يحبها ككائن مستقل بل كجسد رخوا بلا عقل وتابع لمقادير الرجل فقالت: «الآن فقط أدركت لماذا أحببت أوزيريس وما أحبك كنت مع أوزيريس اشعر أنني إنسان. كان يعرف قيمتي. الحب هو المعرفة. أن تعرف قيمة من تحب. أوزيريس كان يعرفني، يعرف إنسانيتي ويعرف أجمل ما في عقلي وقلبي.» (ص ٨٥) وجاء في حوار ثلاثي بين إيزيس وأوزيريس

وكا هن يستكنر شرعها الجديد الذي بدأ تكريسها في الأرض عوضاً عن شرعية «رع» المستبدّة، وفيما يحاولون أن يفتحوا أن مفهوم الطبقيّة هو ابن رؤية لا إنسانية، تقول إيزيس: «... لنا فلسفة أخرى تساوي بين الآلهة والبشر، وبين الأسايد والعبيد، لا فرق بين إنسان وإنسان إلا في العدل والرحمة». وجليّ هنا أن نذكر بعد عملية استبدال الواقع بالأسطوري التي تكلمنا عنها، أن الآلهة هنا تمثل السلسلة والحاكم الآثني. ونجد الكاهن يستكنر تلك المساواة ويحاججها بشرعية «رع» الطبقيّة فيجييه أوزوريس قائلا: «... ليس في هذه القرية أسايد وعبيد، كلنا بشر والناس سواسية. هذه إيزيس ابنة الآلهة «نوت» تعمل معنا، وقد تزوجتني أنا الملاح الفقير» (ص ٦٢-٦٣). وفي ذات الصدد كرد على تشريع «رع» بإخصاء جميع العبيد وخنان جميع النساء سوى الملكات والنبيلات بحجة أن الفضيلة فنٌ لا يعرف إلا الأسايد، تقول إيزيس: «الفضيلة إذاً لم يكن لها مقياس واحد لجميع الناس لم تكن فضيلة، وإنما قانون عيودي مزدوج يمنح الحرية للأسايد ويفرض القيود على العبيد». وهنا تجدر الإشارة إلى جذور طقس الختان الذي حرّمته وجرّمته كلُّ الأعراق الدولية وردة إلى أصول عبيدية لا علاقة لها بأية دينيّة. كما نلمح كثيرا من الإسقاطات السياسية مضمنا في رد رئيس الجيش على «سيت» التلقّ يسبب أن إيزيس استطاعت أن تستقلب بنهلها أعدادا ضخمة من الفلاحين والفقراء إذ قال: «... لا قيمة للفقراء يا مولاي، هم مجرد عدد، المهم هم طبقة الأسايد» (ص ٦٢). فالحاكم الذي لا يخاف الشعب على كثرته العديدة يخاف امرأة وحيدة عزلاء لأنها ذات عقل يفكر ويحلّ ويتأمّل. وهذا حق فالظلم المستبدّة يهددها عقل واع واحد أكثر ما يهددها آلاف العقول الناقلة الفارغة. وهذا ما يقره رئيس الجيش إذ يقول: الشعب الجاهل أفضل من الشعب الواعي يا مولاي،... لا شيء يدخل عقول الناس إلا ما نملّيه عليهم في الأبواق والمزامير». (وجليّ أن الأبواق والمزامير هنا هي وسائل الإعلام والصحافة اليمينية التي تتشكل بوق النظام الحاكم). وفي قول «معات»: السلطة المطلقة واللّوة غير المحدودة تجعل الحاكم مستبدّاً ثم تفقده عقله. (ص ١١٨) إشارة إلى أن كلّ مستبدٍ هو بالضرورة صناعة مجلّبة أنتجه شعبه. وتلك الإملاحة الذكيّة التي لعبه الحاكم مع المعارضة المتمثلة في «موت ومسطاط» إذ يقول رئيس الجيش: «هي معارك وهمة فوق الورق ليس إلا، توهم الكتاب أنهم أبطال، ولذلك لم يمسسهم الملك بسوء. بل كان يحبهم حين نرغب في البش بشهم ويقول لنا: دعوهم يكتوبون وينقدون فهم غير ضارين لنا، بل مفيدون، يؤدّون دور المعارضة ويوهمون الناس أنني حاكم غير مستبد أشجع النقد وأؤمن بالحرية» (ص ١٢٤). وفي ذات الصدد تشير السعداوي إلى أن اليميين المتطرفين قد يفسدون الحكم أكثر من حاكم فاسد، إذ يجيء على لسان «سيت»: «... ملكيون أكثر من الملك! حاشية الحكام والملاة، مجموعة من المنافقين يتصورون أن مثل هذه الإجراءات

القاسية ترضيني» (ص ٧٨). وفي تفكّم مرير تسخر المسرحية من طرائق الأنظمة العربية المتهافّة في استقبال الحاكم الجديد حين نستمع إلى رئيس الجيش يقول: كل شيء تمام يا مولاي، الأمن مستتب والأمور كلها مستقرّة. أزيلت جميع صور الآلهة والراطين ولم تبق إلا صورة الحاكم. (ص ٥٢) وفي إشارة إلى ثقافة التواطؤ التي نحيهاها تحت وطأة الخوف و«الأنثا-مالية» (٣)، تلك الثقافة التي تنتفض في مجتمعنا وكل مجتمع يتميّز بنظام فاسد ورمعي منخفض نجد الفلاح الفقيرة التي انخطف الحسّس أبنتها تقول في ذعر: لا، لا أنهم أحّد، رأيت أشباحا، الأرواح الشريرة خطفتها، لا أستطيع أن أشهد ضد أحد من الآلهة، ينقطع لسانيّ إذا قلت. (ص ٥٩). لكن زناها لم تستدج إلا بإيزيس وفي هذا دلالة إيجابية معني أن صلاح حال المرأة لا يمكن إلا في يد المرأة نفسها. فالحرية ليست هبة كي تطالب بها المرأة الرجل، لكنها أحد العناصر الأولى في بنية الإنسان وما على المرأة إلا أن تعي فقط أنها كائن حرّ. وحسب. فانسحاق المرأة أمام الرجل كان بهما لا بيد عمرو أو كما تقول إيزيس: إن هن يمتك يا أمنا نوت تمتد إلينا، إلى كل النساء. (ص ٤٩). ثم تقول في وضع لاحق: لن أبكي بعد اليوم، سأحول الدموع إلى نار تحرق، سأحول الحزن إلى نور يضيء. في إلحاح إلى استنفار الطاقة الهائلة في روح المرأة المستترّة خلف قناع الضعف والاستكانة وتراكم الانهزام الذي ساهمت كل السلطات في صنعها ما أعفي المرأة ذاتها. وتلمع اعتناق السعداوي لمبدأ الأنثوية بوصفها الانتصار لقيم الجمال والعدل في الحياة حين تقول إيزيس: «إله الخير سزال يعيش طالما أنا أعيش». فالجمال مرهون بوجود المرأة في الحياة، ووجوده من وجودها وحين تلوم إيزيس «معات» على صمتها عن الظلم ترد الأخيرة: أنا لا أخاف، لكنني صاحبة قلم وفكر ولا شأن لي بما يفعله الحاكم، لا شأن لي بالسياسة، سأكتب في أمور الفلسفة أو أكتب الشعر والقصص» (ص ٤٥). ما يشير إلى تحجيم دور المثقفين من قبل النظام وسلبية بعض الكتاب والخطا الشائع الذي يقول إن السياسة تنفصل عن الحياة. وتزعّم «معات» أنها كاتبة محايدة فتساجلها إيزيس بقولها إن الكلمة إذا كتبتها لم تعودي محايدة، فالكلمة موقف، والصمت عن الظلم ليس حياداً لكنه موقف مناصر للظلم هي رسالة إذاً استنطقتها نوال السعداوي، التي كرمتها بروكسل مؤخرًا بجائزة إنانا، عبر لسان إيزيس كي تصنع تشريعاً سياسياً واجتماعياً يعتمد المساواة والجمال والمحبّة. رسالة أتمنى أن نعيها جميعاً، لأن الحرية والعدل والجمال لن تمنحها الأنظمة لشعوبها الصامتة. لكن الشعوب عليها أن تمد يدها لتناهلها بالقوة.

الهوامش

- ١ - مسرحية «إيزيس» - نوال السعداوي - دار المستقبل العربي ١٩٨٦
- ٢ - مسرحية «إيزيس» - توفيق الحكيم - مكتبة الآداب ١٩٧٦
- ٣ - نظرية أنثا

بداية السؤال

غادا فوَاد السمان *

أنفارع هوامش الفراغ، وأفاخر فوق سطور العتمة، وأباهمي على امتداد الورق الأبيض للمثقف العربي، كمأضلةٍ جبر تتقن شرف اللعبة وشغل الاختناق بكل ما أوتيت من مهارة في صنع قوالب لغةٍ خشبيةٍ مدبَّرةٍ للوسوس القادم أو للاحتراق الذاتي، أتقمصُ وبكامل العناد دونكشوتزا هزليا من دونكشوتات الزمن الأقل، الذين خلَقوا وراهم بهلواناتهم الجميلة، والتي تُعد بدورها بطائفة كبيرة من الذمى المتحررة لعروض شقيقةٍ من التبرير والذهول، وكأنني قد فزت بجائزة طارئةٍ لمناسبةٍ مُتكررةٍ قوامها امتياز حصريٍّ لتفصيل نصٍّ خاصٍّ على قد العنوان علَّ يسترَّ عَوْن الواقع أو يفضح عرى الوقائع وعوراتها المجلبة، تحت طائلة النهاية .. نهاية الحلم، نهاية الوعد، نهاية المطاف، نهاية الشعر، نهاية القارئ، نهاية المثقف، وربما نهاية النهايات، ونهايتي!

يالها من مواجهة ضارية تلك التي أخطأ بأناقلي على الورق، فتدلع الحروف، وتضرم فحواها في كينونتي التي لا تملك إلا الطيش والطفولة وطلاسم الحاضر المريب والتباساته المفجعة!

هكذا دخلت مغامرة الفعل من باب التواطؤ مع الذات وربما من باب التآمر عليها، اعتبارا من منهجيتين كانت فيهما الغلبة لواحدةٍ على حساب تغيب الأخرى، فقد كان من الجائز نبش جل المرجعيات وتحديد المرجعيات التي سبق لها الحديث عن «نهاية المثقف» بصيغ أدبيةٍ وفكريةٍ ومعرفيةٍ وفلسفيةٍ وبيئيةٍ وتاريخيةٍ كذلك، مع مراعاة التنوع في توير وتحرير عناوين جديدة تصب جميعها في الغرض نفسه، منها ما يتحدَّث عن نهاية المؤلف، وموت المؤلف، وموت المثقف، وموت النص، وموت القارئ، وغيرها من الميئات المحتملة في مقاماتها وأحوالها التي لم يبقَ منها أيضا كما الحديث عن النهايات، سوى موت الموت نفسه!

وفي غمرة التجوال والتقيق وتلقي آثار الذين أضافوا

نهاية المثقف عنوان مُسبق الصنع، وقع اختياري عليه لظنّ مني أنه الأقرب إلى أمواني وأهوالي، على غرار كل الذين تفتتهم بدعة كتابية فيجتهدون في صنع حلقوسها وقد استلبهم وهج المحاولة، الأخرى وهمها!

ووجدتني في خضم المسمى، تتقاذفني كل الاحتمالات في مهب التجربة، إذ لطالما جنت بي أفكارى إلى تدوين كامل تفاصيل الرؤية، ويسط خطها البياني لرصد وقائع الحالة وإيقاعاتها المتصاعدة، سعيا مني للعثور على خطة محكمة توصلني للخروج من معترك الهولاجس العصيبة والمتزاحمة بلا مهادنة أو رافة لأساهم في تصديدها بدوري دفعة واحدة بنوعية كتابية أشبه بحمى مستعرة، تتجرع معها حرفوني، حين تنقذ في لغةٍ تلمس كامل أعماقي على امتداد مساراتها الغفيرة داخل أروقة الروح، ومعها انتظلي دون تردد إلى نبضات لا تحصى، باتجاهات وأرجاء لا تحُد، غالبا تصير إلى العدم، أقصد العلمن، حتى تخلفني وراهما جثة هادمة تاهت عن مثواها الأخير، وريثما يحين موسم الدفن المؤجل قضاءً وقدرًا وتمايلات، سرعان ما أبكر لها هاجسا آخر يُجيبها من جديد، ليؤرقني ككايبوس أرعن، ويروادني عن طمأنينتي، كوسواس خناس، وهكذا أتعاقب بين موت آخر وموت أخير.

«نهاية المثقف» إذن .. عنوان تنبّهت إليه بدافع الفضول، بعد أن زاحم حرفتي وحرفيتي في وضع عناوين كل المحاولات الأدبية التي تعج بها دنياي، وتضج منها دنيا الغير، ويكبرياء مواطن من الدرجة العائرة للتقدم والأزدهار، استلته من كومة العناوين المرمية على قارعة التنظير، لافتتح بثقة بارزة وغرور مضمر شرفة المناظرة، وأحجز مكاني اللائق فوق منصة السادة المنظرين، مبدعي الصوف الأمامية، زملائي الجهابذة من أبناء جلدي، وأوصياء جلدي المضني، جلادي المرحلة ما بعد الراهنة، التي اتسمت ملامحها بجدارية مومياء تتطاول على الخلق والابتكار، ورحمتُ

* كاتبة من سوريا

توقيعاً في فضاء ما، ليؤكدوا مرورهم على الدرب ذاتها التي عبرها الرواد والمُتَعاقِبون، لفتني أمر بالغ الأهمية، وهو أن المثقف الذي أعلنوا في مناسبات عدة عن نهايته، لم يوار الثرى، ولم يفض إلى النكرى، حتى أنه لم يرفع له نصبٌ تذكاري، على غرار القادة، ولم يُشد له ضريح «شفائي» على غرار الصالحين، فقط بضعة اجتهادات هنا وهناك تنعي المثقف بشيء من الإمتعاض المبرم، وتحدث عن نهايته الحتمية والمؤكدة، ومع ذلك سرعان ما ينهض مثقف آخر منتصب البلاغة والبيان والحافطة المكتظة لاستعراض عضلات ذهنيته المفتولة فتتوَرَم العبارة بكل أنواع الحشو والزوائد اللغظية حتى يكُل المعنى عن مواصلة مسعاه الطبيعي إلى المتلقي وقد أعياه اللب والدوران في فكك التجهيزات الفكرية المستحددة وتأثيرها الباطن.

لهذا عدت إلى رشد الحالة لترشيد دلالاتها ضمن سياق المصادقية الذاتية أولاً، عازفة عن سبق إصرار وتصميم عن الفوضى في مرجعيات ومعاجم ومصادر واصطلاحات واشتقاقات واشتغالات فضفاضة أهم ما فيها ملء الورق لا امتلاء المعنى حيث تبسط اللغة كامل استعمالاتها التحليلية والتفكيكية والدلالية والتركيبية بكل ما فيها من استعارات وتشابيه ومجاز، مثل ضاربي الدود، وحيلهم المكشوفة، حيث يتم تعويم الفكرة لا تعميمها، وتحويلها من العمق والسير العامودي للثقيق عن محتوى الفكرة وماهيتها، إلى التسطيح الشاقولي والإستعراض اللغوي المرصع بـ«الزركشات» اللغظية، والمزاييد للترميزية لأعلام وأقلام أهم ما يميزها، للإدراج ضمن السياق المتصاعد عادة، فرط الشهرة لا فرض الفكرة؛ ناهيك عن الإسقاطات المسننة التي تعيب سلاسة السياق لدى المتلقي من خلال موضوعة الأسماء والمجتزعات المُقتطعة من نصوص كتبت لها جِد مُفاجيء أو تكريس مزمّن، وهذه واحدة من الأشكال الكتابية الاستعراضية على طريقة المحاربين القدماء الذين يستعرضون أوسمتهم المطفأة بحذافير بالية وتكتيك لرت، يتزامن والانجراف المعائل لاستيلاء المفردة وتوسيع دائرة الاشتقاقات اللغظية وتحويلها إلى طواف لغوية دون مراعاة للتجانس المنطقي أو عدمه سعياً تراكيبياً لتنمية الإنشائية النظرية باعتبارها بالغ. وتقدياً لهذا أو ذاك أخذت على عاتقي مقارعة للعدم

كمنهجية بديلة إن لم تكن جديدة فعلاً، ودخلتُ غياهب التجربة الصعبة، تجربة «النهاية» التي تعني كمنقطة بشكل أو بآخر، وبدأتُ استدرك من نمطية التجربة مأل الواقع ضمن سيورة التخيُّب في التسليم لقضاء الحالة، أو لمناهضة الحالة عينها ومن ثم القضاء عليها، وفي خضم هذه المواجهة طُفْتُ جملة من الاستنتاجات الفادحة، أهمها أن المثقف شخصان، الأول يعيش اغتراب الذات في ديمومة غربة هادئة تواصل دورتها الكونية حتى تكتمل دائرتها الكبرى على كامل مفاصل أشكال الحياة بإشكاليات مختلفة، تبدأ بسؤال ملصاح تتواتر معه الأسئلة بانتظام تصعيدي يتوافق وخط المنظومة البياني، ليتشكل ويتشاكل مع طسسية الإجابة، ومعصيتها في صنع معقولها لتسديد اللازم من المنطقي والموضوعي على أقل تقدير، وذلك تبعاً لشوات المعطى الحياتي في عمومهِ وفي خصوصهِ، ولعلني أقف في طابور هؤلاء، لنقيض المعسكر الثاني للمثقفين القائم على أرض الأحلام السعيدة الخارجة عن الحثيات «الزمكانية» العصبية للجغرافيا والتاريخ المستهدفين على امتداد التصاريس العربية، حيث تم استصلاح نهضيات جديدة بعد تنقيتها من رؤاس الماضي «المستمر» وتخفيف حمولة الذاكرة المثقلة بالقضايا المعلقة والجراح الممنوعة من الإنفلاق إلى إشعار غير معلوم إكراماً لذهوض المرحلة القادمة وشركائها الجدد تحت طائلة المفاهيم المستحدثة للحس الإنساني الناشط برشاقة لبناء وتعزيز الصلات والجسور والروابط والعلاقات لتمرير المصالح وتبرير الغايات وتحرير الدوافع بحجة الإنسانية المشتركة، وتعميمها على مختلف الصعد ومجمل الميادين، ولا شك أن هذا المنظور المزوج لواقع المثقف، جعل مجال الثقافة الحيوي ومداهما المجدي مشوشاً ومضطرباً في تبيين ألياته الحركية المتداخلة بكل ما فيها من اختلاطات وإرباكات ومكاسب، انعكست جميعها على طبيعة خطاب المثقف في تجلياته المنفصلة من صفائر الموروث التاريخي وإرهاباته المستقبيلة وصولاً إلى التغافل الطوعي عن كبائر الزمان القائم على التهميم والهشاشة والانهياب المرصع للانقلاب على ذاتية الحوار السائد وتحوير مساراته وإحداثياته نحو دلالات الخطاب الذي يخرج من دائرة الحدث الأني القادم من الأمس البعيد المنك على

امتداد مسيرة مضمّنة وقودها التحذير، ووجهتها المجهول، ومن ثنائية المنحى العام للمناخ الثقافي المتحوّل من جهة والثابت من أخرى، والمتناقض في الحالين المذكورين تناقضا شموليا في جدلية الرفض والقبول، ودينامية الإقبال والإحجام، التي فرضت على المثقّف خيارات محدودة جداً، أولها انتحال البهلوانية برشاقة مكتسبة ومقتبسة للقفز على حبال المراحل الجاهزة، وبالتالي قذف المبادرات السريعة المتناسبة طردا مع مُستلزمات التفاعل والديناميكية، أو اعتماد السكونية التأمّلية لاجترار الهوى الثقافي السياسي الاجتماعي الاقتصادي الفاسد، والتخبط بين نويات كتابية خطابية تنويرية تنظيرية تشهيرية تأويلية وبين اختناقات مزمّنة توحى ببداية النهاية في مهبط التيارات المتنوّعة والمتعدّدة للدولات الثقافية المتفاوتة بين ثقافات بخيلة كثافة الإرهاب والقتل وثقافة التطبيع والتبعية وثقافة التقليد والبرامغائية، وبين ثقافات أصيلة مستهجنة، مثل منظومة المقاومة، ومنظومة العروبة والصمود، ومنظومة الحرية والتحرير بشقيها القومي والغربي، وتبقى المعضلة الإشكالية الأكبر هي غلبة المادي على حساب الروحي المعنوي في سياق المُسجّذات الاستهلاكية البديلة، الطارئة على الثوابت المبدئية الأخلاقية الكيانية الشائكة، مما عزّز توسيع الفجوة بين النظرية والتطبيق، والتداول والتلقي من قبل الفاعل الثقافي والمفعول التراكمي الارتكاسي.

ولعلني أثرت أن أعلّ عن مسرود التفاصيل ورجّ الأملّة وتظهر المفارقات لأكتفي هنا بالإيجاز المستوحى من حالة «الكساد» التي أعيشها كما وغيري الكثير من الأصوات الحرة المنطلقة من عقّال الضبط والبرمجة والتسلية والارتهاق، والمختلفة عن غيرها من الأصوات المعدّة أساسا للتصدير والترويج والتنازلات وفق معايير البيع والشراء، بحكم توافر صنوف متعدّدة ومتنوّعة «للمُتشافقين» الجدد نسبة إلى تهجين المنظومة الفكرية بالحنّ الانتهازي العالي، وتدجين الموقف الثقافي لتسريح السياسي وتبرير الخزي المُتلاحق.

ويبقى السؤال هل يصحّ فعلا قبول نظرية نهاية المثقّف، وخاصة أن مثقّف اليوم هو مولود شرعي للواقع الاستهلاكي المعاش الذي أوجد مثقفيه تبعاً لتراثية

منظورة بعد استيراد السيناريوهات الجاهزة، واعتماد الأدوار المفضّلة حسب مهارة اللاعبين المتبكرة بين مثقّف عراك، ومثقّف بوق، ومثقّف مُستزلم، ومثقّف مرتزق، ومثقّف واجهة، ليعلو فوق كل هذه الأصوات صوت المثقّف الحرّ على خفوقه بين جوقة الأصوات الهادرة التي أشرت إليها؟

وعلى إخفاقاته في الحد من تفعيل هذه الأصوات الضالعة في توتير المسار وتشثيت المصير، لا بدّ من القول أن هذا الغيظ الاستنتاجي من الغيظ الاستقرائي الشمولي لا يؤكّد على الإطلاق نهاية المثقّف بل ربّما بداية مرحلة خصبة لاستنسال سلالات جديدة من المثقّفين، في حواضن أمنت شروط الكاثر وضمنت «الكثريّة» العددية، ولكن الثقافة الطبيعية الموضوعية المنطقية العقلانية السليمة تبقى بالمِرصاد كما الحياة تماما التي لا تهب الاستمرارية لكل مخلوقات الأنابيب، حتى وإن كانت هذه الحواضن تتصلّ بمشيمة البحر، فمعظم الكائنات المُستنسخة في مختبرات الثقافات الأخرى لم تصمد طويلا على الرغم من الجهود الضارية والعناية المُكثّفة.

وحده المثقّف الأصليل يستظلّ بقناعاته، من قبض الهجمات الإعلامية الشرسة والمستبدّة، وينأى بغطواته المتعاقلة بالمواقف والمُخنة بالهيبات عن مسارح الضوء قسرا أو طوعا وفقا لمشينة قطعاع الطرق الثقافية، ليواطب من جهة أخرى على التواصل الهادئ، والتأمّل الطويل، وال التزام الصمت وإن إلى حين، مع مراعاة ترك البصيرة قيد الاختمار والعمل الدؤوب على نبش الأعماق، لإحصاء الهواجس، وتفنيد الكوابيس، وغريبة الرؤى، وتفعيل الذاكرة، وتنشيط الرغبات وتنقيتها من الشوائب والإحباطات الطارئة، كل ذلك يعتبر بمثابة تحضير لانتهاق فجر مؤكّد لغز قريب يحتفظ بظاهره دون ريب، فكم من السهل أن يتقدم المتعدي عند شواذات القاعدة، لكن من المؤكّد أن الجرم كفيل بإسقاط كل حروف العلة.

ومع ابتداء تكون المجازفة، وعند المثقّف الحقيقي يكون الخبر اليقين، وهكذا تخرج عبارة «نهاية المثقّف» عن سياقها الموضوعي كنيزك ضال لا يُفجّر سوى نفسه في فضاء شاسع، لا يُمكن ختمه بالتشاؤم، أو إقفاله بحجة الإصلاح والتغيير، أو حتى لمجرد فكرة الصيانة المؤقتة.

* فخري صالح *

الأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والدراسات الاجتماعية لتعديل صورة المرأة والكشف عن أشكال التمييز ضدها. لكن ثراء المنجز النقدي، في عمل ناقداً مثل باربارا جونسون وإيلين شوولتر ولوسي إيرغاري وإيلين سيكسو وكيت ميليت وإدريان ريتش، وغيرهن من الناقداً النسويات، يتصل بالكشوفات النظرية التي أنجزها النقد المعاصر في العالم. كما أن النقد النسوي، كغيره من تيارات النقد المعاصر، يقع أسيراً لصورته الذاتية فيفضل عن حقائق كثيرة في سياق بحثه عن تعريف موضوع دراسته. ومن هنا تبدو الاختلافات والفروقات الساطعة بين تيارات النقد النسوي دليلاً على عدم وجود نظرية نقدية نسوية محددة دعت إلى تبنيها مثلاً النقد النسوي. ونحن لا نجد من ثم توافقاً على عدد محدود الأفكار الأساسية التي تشكل البؤرة الخاصة بالنظرية النقدية النسوية. كما أن المسألة الأساسية التي تتكرر في كتابات الناقداً النسويات هي الرغبة في تحرير النساء من استيهامات الرجال حولهن. وعند هذه العتية تفرق تيارات النقد النسوي وتتباع حسب المرجعيات الفلسفية والفكرية والنقدية التي يتأثر بها كل تيار.

ما يهمنا في هذا الإطار هو مناقشة إمكانية الحديث عن نقد نسوي بالأساس، نقد متحرر من تراكمات الفكر النقدي عبر التاريخ، وهو نقد تشكل، كما نعلم، في حضن المجتمعات الأبوية. ويلزم النقد النسوي الكثير من العمل للتخلص من الميراث الجمالي الذي تكون في غياب مشاركة النساء ومساهمتهن الفاعلة في مراكمة هذا الميراث. وقد سعت فيرجينيا وولف في بيانها النقدي النسوي الشهير، أقصد كتابها «حيز خاص بي» (١٩٢٩) الذي ركزت فيه على موضوع النساء والكتابة، إلى التشديد على الاستقلالية الاقتصادية والإنسانية للمرأة، وتوفر إمكانية أن تغلق بابها على نفسها لكي يكون بمقدورها الكتابة. وهي توسع أطروحتها حول كتابة المرأة لتمييزها عن كتابة الرجل قائلة إن الجملة اللغوية التي يستخدمها الرجل في كتابته هي «جملة الرجل»، ويمكن للمرأة أن يرى في خلفيتها الميراث

يشبه ما تفعله تيارات النقد النسوي الراهنة بالأدب والأفكار وصور النساء في الثقافة للتأثيرات التي أحدثتها أشكال النقد الجديد والمناهج الشكلية والتيارات النقدية التي خلصت الأدب من بلاغته السرية وطبيعته الكتيمية وعالمه الملائيكي، أو الإبلهسي لا فرق. وإذا كانت تيارات النقد، التي انشغلت بالنص وبنيقته، ورغبت في الكشف عن قوانين النص الأدبي الداخلية، فإن تيارات النقد النسوي، على اختلاف منطلقاتها من تحليلية نفسية وما بعد ماركسية وما بعد بنوية. الخ، تعمل على إزالة الغموض والسحر عن جسد المرأة وصورها النمطية في الثقافة والمجتمع وأشكال تمثيلها في الأدب والفن سواء فيما تكتبه المرأة أو يكتبه الرجل. إن الغاية هي تحرير المرأة من الغامض والسحري والخفي وغير المنظور والموارب؛ ومعنى أكثر وضوحاً فإن الهدف هو تحريرها من سلطة المجتمعات الأبوية التي دأبت منذ فجر التاريخ «على تعريف المرأة بإسنادها إلى الرجل» كما تقول سيمون دو بو فوار في كتابها «الجنس الثاني»، حيث يتصرف الرجل بوصفه الذات الفاعلة، و المطلق، فيما لا تمثل المرأة سوى الآخر.

من هذه النقطة المركزية التي تبنتها تيارات النقد النسوي، وانطلقت منها لتكوين ميراث خاص بالمرأة في قراءة ذاتها وتجربتها، والعمل على تفكيك الأفكار والصور الرمزية والاستيهامات التي صارت بمثابة حقائق مطلقة في الثقافة والمجتمع، وإن كانت في الحقيقة نتاج قسمة العمل بين المرأة والرجل في التاريخ بل ونتاج سياسة التمييز التي مورست ضدها في المجتمعات الذكورية. وقد أدى صعود الحركات النسوية في العالم، خلال القرن العشرين، إلى توعية النساء والرجال أيضاً، بضرورة إعادة النظر لا بالقوانين التي تلحق الضرر بالمرأة فقط بل بإعادة النظر بالغة نفسها، المنحازة في النحو وسياقات التعبير ضد المرأة، وكذلك بالنتائج الثقافي الذي يشوه صور النساء.

ليست تيارات النقد النسوي سوى امتداد لما أنجزه عدد من النساء خلال النصف الثاني من القرن العشرين في

* كاتب من الأردن

الكتابي الخاص بالرجال على مدار العصور. ومن ثم فإن المرأة تجد أن هذا الميراث غريب عنها، لا يناسب التعبير عن تجربتها. وترى وولف أن الحرية وامتلاء التعبير ضرورية للفن بل هي بمثابة الجوهر بالنسبة له. لكن غياب هذين الشرطين عن كتابة المرأة نابعان من عدم وجود ميراث كتابي نسوي، ما يؤدي إلى افتقار الأدوات والوسائل الضرورية لكي تكتب المرأة نصها. لكن وولف تستغني الرواية من الأنواع الأدبية التي تبدو لها حكرًا على الرجل مثلاً، فالرواية مجال بكر لكي تصنع المرأة ميراثها السردية فيه. وهي تورد أمثلة على ذلك من جين أوستن وجورج ميريديث وشارلوت برونتي مطلة تصوصهن بالقياس إلى النصوص الروائية التي كتبها رجال.

وضعت فرجينيا وولف إذن الأسس الخاصة بنقد نسوي يعيد النظر في وضع النساء الكاتبات في المجتمع، وكذلك أسست لما يسمى بدراسات الجندر Gender، كما أظهرت في كتابها المذكور الشروط الاجتماعية - الاقتصادية لتمكين المرأة من الكتابة، وأشارت في إسماعات سريعة إلى اللغة بوصفها حقلاً مطبوعاً بطابع الرجل وطرائق تفكيره.

من هنا أصبغت المحاضرتان، اللتان يضمهما كتاب «حزن خاص بي»، بؤرة ملهمة للعديد من الناقداً للنسويات، وهدفاً في بعض الأحيان لهجوم بعضهن على فرجينيا وولف (هاجمتها إلين شوالتز في كتابها «أدب خاص بهن»).

ليس النقد النسوي إذن سوى نتاج للأحوال الاجتماعية، ومن ثم الشخصية والسياسية والعائلية، للمرأة. تحاول النساء، من خلال النقد، الوصول إلى تعديل صورهن في الثقافة والمجتمع. وهذا يعني أن النقد النسوي هو مشروع أيديولوجي بالأساس وليس مشروعاً جمالياً فهو يسعى إلى إعادة تفكيك النصوص والأفكار والتعرف على القوانين التي تعمل النصوص استناداً إليها. وتدرك بعض الناقداً النسويات هذه المشكلة الداخلية للصيغة بمشروع النقد النسوي فيقتضن من التحليل النفسي (جوليا كريستيفا)، ومن النقد المادي (كارثين بيلسي، وجولييت ميتشيل) ومن نقد جاك دريدا المركزية اللغوية (باربارا جونسون)، والعديد من الأدوات التحليلية ذات المصادر المختلفة لتفكيك رموز التمييز الثقافي واللغوي ضد النساء.

ويمكن أن نستنتج من هذه المشكلات، التي تعترض مشروع النقد النسوي، أن هذا التيار النقدي غير قادر على فك ارتباطه بالميراث الذكوري لبناء جزيرة نقدية نسوية معزولة لا تلتوث

بالفكر النقدي، والاستعارات النقدية كذلك، الذي أنجزه الرجل. إن من الصعب تكوين ميراث بديل خاص بالمرأة، حتى لو ركزت الناقداً النسويات على كتابة المرأة وتجاربها الخاصة، لأن المرأة لا تتلقى تعليمها في جزيرة معزولة، ولا تأكل طعامها على مائدة خاصة. والرغبة في تكوين ميراث خاص بالنساء هي جزء من المعركة الأيديولوجية التي تشهدها النساء لنيل حقوقهن الطبيعية والتخلص من ثقافة الانحياز والتمييز التي تنسب عميقاً في لاوعي الأفراد ووعي الجماعات البشرية كذلك.

لكن النقد النسوي، الذي أرى أن يصبح مكوناً أساسياً من بنية الثقافة النقدية العربية الراهنة، استطاع أن يميّز اللثام عن الصور النمطية للنساء في كتابات الرجال، والهويات المستقلة لهن، وعن آليات الاضطهاد والتمييز ضد المرأة في أكثر النصوص الأدبية قدرة على إخفاء صور كراهية المرأة والخوف منها. إنه يحاول الانطلاق من ذاكرة نقدية بكر، أو أنه يوهم نفسه بذلك، ليرى بعمق مفتوحة كيف تتخفى الرموز وتختبئ تفضيلات المرأة السلبية في الاستعارات وسباقات الكلام. وهو بهذا المعنى ينضم إلى المدارس النقدية التفكيرية وتيارات ما بعد الماركسية في الكشف عن المسكوت عنه، عن ما هو متوارى بلهافة شديدة في النصوص لكي يكون قابلاً للاستهلاك الثقافي ولا يستثير غضب النساء القارئات. من المنظور السابق يبدو النقد النسوي مشروعاً ترميزياً، لا للنساء فقط، بل للرجال أيضاً. وهو ما يجعل نقاداً عديدين في الحال، الحالم، نساء ورجالاً، يستلهمون هذا النقد لإعادة تفكيك النصوص والأفكار وعيونهم مفتوحة على ما تخفيه من تمييز وصور سلبية للمرأة.

إن ما تستبطنه المطالبة بضرورة وجود نقد نسوي هو السؤال عن إمكانية وجود أدب نسوي له خصائص تميزه عن الأدب الذي يكتبه الرجال. وإذا كانت مهمة الكشف عن الصور النمطية للنساء في كتابات الرجال، وفضح التمييز ضد المرأة في هذا الأدب، هي من بين تلك المهمات الأساسية التي يأخذها النقد النسوي على عاتقه، فإن التشديد على ضرورة التركيز على أدب النساء وتجاربهن، وإنجاز ميراث نسوي في الكتابة، هو من بين المسائل التي تطرح أسئلة حول إمكانية وجود أدب نسوي خالص الخصائص مميز عما يكتبه الرجل، وهو أمر دفع ماري إيلمان في كتابها «التفكير بأحوال النساء» إلى التنازل عن ضرورة وجود «أدب للنساء وأدب للرجال»، كما يوجد مراحيض عامة للنساء ومراحيض عامة

للرجال»، ومن ثم السؤال فيما إذا كانت كتابة المرأة تتمتع بأسلوب خاص يميزها عن كتابة الرجل، وهل يتسم صوت الرجل في الكتابة بالسلطة والمرجعية والطابع النبوي، في الوقت الذي يتميز صوت المرأة في الكتابة بالفطنة والهاء وحس المفارقة اللاذعة؟ ويقودنا هذا إلى التساؤل في النهاية حول وجود عقل خاص بالمرأة يتميز عن العقل الخاص بالرجل.

إن الكلام عن عقل خاص بالمرأة يعيدنا إلى النظريات العرقية التي أنتجتها المركزية الغربية. تلك النظريات التي تتحدث عن عقل غربي وعقل شرقي، عقل ذكوري وعقل أنثوي. وهو ما يتعرض الآن لهجوم كبير من جانب نقاد التمييز ضد المرأة والطبقة والعرق في محاولة لتصحيح الكثير من المفاهيم المغلوطة التي هي من صنع الثقافات السائدة وليس طبيعة ثابتة مركزة في البشر. وكما تقول سيمون دو بوفوار في كتابها «الجنس الثاني» فإن المرأة لم تولد امرأة بل أصبحت نتيجة للتربية والعيش كذلك، كما أن علاقتها بجسدها وعلاقتها بالعالم من حولها تتغير وتبدل وتعمل أفعال الآخرين على تعديل هذه العلاقات. ليست الأنوثة طبيعة ثابتة بالمعنى الثقافي، كما هي بالمعنى البيولوجي مثلاً؛ ومن ثم فإن الأدب الذي كتبه المرأة لا يحوز خصائص فارقة تميزه عن الأدب الذي يكتبه الرجل. انهما يستعملان اللغة نفسها ويعبر كل منهما عن تجربته وتجارب العالم الذي يحيط به ويؤثر في وعيه؛ وكون اللغة (بوصفها وسطاً ينسرب الوحي من خلاله ويتكون ضمنه) معمورة بالفكر الذكوري، ومهيمنة عليها من قبل الرجل، لا يمكن المرأة من كتابة أدب له طبيعته الخاصة المختلفة المنقطعة عما يشكل أساس ثقافة الرجل والمرأة في المجتمع.

إن مشروع النساء والرجال يمثل في إعادة تشكيل اللغة بما يضمن عدم تحيزها لجنس ضد جنس، أو عرق ضد عرق، أو فئة اجتماعية ضد فئة. ولسوف تنعكس التغييرات، التي يمكن نشرها بين الناس عبر أجهزة التعليم والإعلام والثقافة، على وعي الرجال والنساء في المجتمع والثقافة. وتنتشر الآن في العالم أفكار التصحيح اللغوي والصوابية السياسية political correctness التي ستؤثر مستقبلاً على الصور التي يمثل بها البشر أنفسهم والآخرين في اتجاه التخلص من الصور النمطية السالبة المغلوطة الشائعة في المجتمعات والثقافات المختلفة. لكن ذلك لن ينتج أدباً للمرأة مغايراً للأدب الذي يكتبه الرجل. إننا

نعيش في مجتمعات لها بنياتها الاجتماعية والسياسية والثقافية المتغيرة، وطرق انتساب الرجال والنساء إلى هذه المجتمعات، وأشكال تفاعلهم معها، هي التي تحدد كيف يتفاعل الكتاب، رجالاً ونساء، مع تجارب هذه المجتمعات.

انطلاقاً مما سبق فإن من الصعب على المرء أن يتقبل تطرف بعض النسويات ومطالبتن بإنشاء جزيرة للنساء في عالم الثقافة والنقد والتخلص من الميراث (الذكوري) في اللغة والثقافة والفكر صحيح أن المرأة قادرة على التعبير عن تجاربها أكثر من الرجل لكن كاتباً عربياً هو بالتأكيد أقدر من أي كاتب غير عربي على التعبير عن تجربته العربية الخاصة، كما أن كاتباً يابانياً يعرف عن مجتمعه أكثر مما يعرفه كاتب يعيش بعيداً عن اليابان

إن الثقافة تعمل على تشكيل وعي النساء أكثر من البيولوجيا، ومطالبة إيلين سيكسو النساء أن يكتبن «بخطب الأم» تهدف إلى إحداث اصطفاغ نسوي في مقابل مجتمع الرجال، لا أكثر ولا أقل. إن تعبير «الكتابة بخطب الأم» ليس أكثر من صورة جمالية، وتعبير خيالي مطلق يضمر أيديولوجيا نسوية في ثناياها. لكن الأيديولوجيا، مهما كانت قوة إكراهها وقسرها، لا تستطيع إنتاج أدب مغاير مختلف يمتلك خصائص لا تؤثر فيها الثقافة السائدة. وحتى لو كان هذا الأدب اعتراضاً جذرياً على هذه الثقافة فإنه سيظل رد فعل يبطن، دون وعي من متبنيه، عناصر من تلك الثقافة السائدة. ولعل الداعيات النسويات إلى إنتاج ثقافة تقطع حبلها السري بالثقافات السائدة، للذكورية الميراث والخصائص، يغفلن عن الطبيعة الإكراهية للثقافات التي ينشأ الفرد في حضنها ويشرب حلبيها ويتغذى على عناصرها وعلى مخيالها كذلك. فهل بالإمكان، في ضوء هذه الأوضاع، إنجاز أدب نسوي خالص، وإدارة الظاهر للميراث الرجولي المتراكم على مدار التاريخ؟ إن الإجابة على مثل هذا السؤال هي من قبيل الرجاء بالغيب. وأظن أن البرنامج العملي الممكن تنبيه للوصول إلى توازن في التجربة الإنسانية والتعبير عنها يتمثل في تعاون النساء والرجال في التخلص من الصور النمطية السالبة للنساء في الأدب والثقافة، وإشاعة ثقافة متحررة من المحرمات والتقييدات والصور النمطية التي تصادفها في الفكر والأدب والإعلام والمجتمع كل لحظة. أما مشروع جزيرة النساء في الفكر والثقافة فأظنه محكوماً بالفشل في النهاية مهما تعالي الجدل والمباحثات الأيديولوجية حوله.

قراءة في البناء والرؤيا

وليد محمود خالص *

عجيبة، فهي تخلق بيد تلك المنامات عالماً موازياً ليس للكلام فيه حدود أو حدود، ويتساوى فيه المباح مع الممنوع، فكأنها شهزاد تروي، والكلام وحده هو الحاجز بين الموت والحياء، الخلاص هنا كما كان هناك بالكلام، فلتظل الافتتان تسردان إذ لا مفر، فالنهاية محققة، غير أن هناك فرقاً بينها - وهو فرق جوهري - إذ إن لشهزاداً حد تقف عنده هو نهاية الليلة بينما يتلاشى الزمن وما فيه هنا، فلا توقّف، بل سرد متصل، ولهات خلف السرد، وهنا ممكن الاختلاف الحقيقي الذي أثر بدوره على نسج النصّ كلّ.

هذا عن التسلسل والتوالي، أما المنام هنا فلا يمكن فهمه بمعزل عن ذلك المناخ الصوفي الذي جلّل [الرواية] وظلّ الصوت المرتفع المتميّز فيها، ونحن نعلم أن المنام والمنامات تاريخياً معرقا في التراث العربي، إذ نتكّن من إحصاء عشرين كتاباً ويزيد عن هذا الموضوع، وهي بأقلام مؤلفين مختلفي المشارب، بعيدى التوجهات، كثير منها لا يزال مخطوطاً، وما يعنينا منها هنا كتابان لاتصالهما الميم بهذه الرواية، وما تقدّمه من أفكار، أولهما [منامات الوهراني]، تلك المنامات التي نالت من الذمّ والقدح أكثر بكثير ممّا حظيت به من المدح، وكأني أقول إن عصر الوهراني وما تلاه وهو القرن السادس الهجري لم يفهم المرامى البعيدة التي أرادها في مناماته فاعتبرها شيئاً أقرب إلى السفه والتندر، وهي - بلا شك - ليست كذلك، فقد تحصّن خلفها - كما تفعل جوحة - ليقول ما لا يتمكّن من قوله مباشرة بصريح الكلام، وقدم فيها نقداً لاذعاً للمجتمع، وعلقتها، وإغراق ذلك المجتمع في ملذّاته بعيداً عن هموم العامة، فليس غريباً بعد هذا أن يقتاتلها المجتمع التقليدي بالكثير من التحفظ والرفض، أمّا من استقبلها فهم أولئك الذين نطقوا بلسان حالهم، ووصفت سبل عيشهم مع حفنة قليلة من المتقنين الذين كانوا هم بدورهم من [المهمشين]، فكانت المنامات تلامس واقعهم، وما يعانونه من شظف العيش على ما هم عليه من تميّز وفراة.

أما الكتاب الثاني فهو أشدّ تلازماً مع منامات جوحة وهو [روض الأنام] في بيان الإجازة في المنام] لعبد الغني النابلسي، وهو

تنبّئ جوحة الحارثي النصّ السري في التعبير عن تجربتها، وهي تتحاذى لنمط خاص منه في هذا العمل الذي بين أيدينا، فقد أصدرت مجموعة قصصية سنة ٢٠٠٦ تحمل عنوان [مقاطع من سيرة لجني إذ آن الرحيل]، وما هي تستأنف مشروعها فتصدر [رواية] تحمل عنواناً آخر هو [منامات] فكأنها أحسّت أن عنوان المجموعة القصصية قد مسّه شيء من الطول فأثرت للعنوان الجديد كلمة واحدة هي [منامات]، بيد أن الأسلوب، والتقنيات المستخدمة، والأدوات التي عملت بخفاء لإنتاج النصّين ظلّت متقاربة إن لم تكن واحدة ممّا يشي باستقرار من نوع ما على طريقة في الكتابة تعتمد التكنيف، والمفارقة، والانتقال المفاجئ، والغرائبية، وبناء عوالم سحرية، ولم يكن أثر ألف ليلة وليلة بعيد، بالإضافة إلى مخزون ثقافي واسع - كما سرى - ممّا حدا بالعملين أن يأخذا السمات المتقاربة في اللبنة والأسلوب معاً.

تدلف جوحة إلى فضاءها السري من خلال عنوان لاقت لا يمكن تجاهله هو [منامات]، وهو يستدعي الكثير، وخصوصاً أنها قد أثقلت نصّها بجمهرة من المقطعات، والإحالات من مصادر تراثية أوتنة، وحديثة أوتنة أخرى.

إن جوحة بصنعها هذا ذي الشقّين، أي العنوان، والنصوص المضمّنة قدّمت مفتاحاً بل مفاتيح للقارئ يتمكّن بها من فتح مغاليق النصّ، والتعامل معه بحويية، بما تنجيحه له تلك المغاليق من نجاح في تطبيق بعض المفولات النقدية مثل [النصّ المحاذي] في مقابل النصّ المتنّ، وما يسعى به [العبارة للتصديريّة] التي تنتشر انتشاراً واسعاً في الرواية، وتتلّس بالنسج العام لها لتصبح جزءاً ملاحماً معها، وتؤدي أدواراً جوهريّة كما سرى.

هل تتحصّن جوحة - [المنامات] لتقول ما تريد قوله؟ وهل تتخذ من [المنامات] حجاباً تتخفى وراءه لتقول قولاً يصل إلى حدّ البوح الداخلي، وللمناجاة الباطنية؟ توالي الأحداث، ولا نقول، تسلسلها بهدي إلى هذا، إذ ليس هناك من ضابط لتلك الأحداث سوى تدفق المنامات واحداً تلو الآخر بما تحفّزته تلك المنامات من غرائبية، ويُعد عن المنطق، ويدخل إلى عوالم أكاديمي من العراق يعمل بجامعة السلطان قابوس

لا يزال مخطوطاً، والنابلسي صوفي راسخ في التصوف، ذو مواهب متنوعة وإهتمامات كثيرة، والإجازة التي يشرحها في كتابه هي جواز تلقي المريد خرقه الصوفية من شيخه في المنام على تباعد في الزمان والمكان بينهما، وفي هذا من الطرافة والخيال الخصب في أن واحد ما لا ينكره أحد. فما دام التصوف قد اعتمد في سلوكياته، وأدبياته الحسوس [استقالة العقل] كما يسميه د. محمد الجابري، وما دام قد دعم الكرامات من طيران في الهواء، ومشى على الماء، وأكل للجسم، وخرق للعادة والقانون الطبيعي، أقول ما دام قد اعتمد ذلك كله فما المانع بعد ذلك أن يلتقي اثنان في المنام وبينهما قرن أو قرنان فيجيز السابق اللاحق، ويمتدحه بركته، ويسقيه من كأسه؟

ولا ندرى إن كانت جوخة تستدعي ذلك الذي أشرنا إليه، ولكنّها من المؤكد قد اختزنت من خلال قراءتها منزلة المنام في التراث العربي، ومكانته في علم النفس الفرويدي خصوصاً، وبعد هذا عمدت إلى الاختيار، ولم يكن ذلك الاختيار عشوائياً، بل هو اختيار مقصود، يراد له أن يشتغل بفاعلية ضمن جهاز النص، وشبكة العلاقات فيه، وهي بهذا الإجراء قد حققت هدفين: الاختيار الواعي، والتوظيف الناجح، وقادها تيهك الأمان إلى النهاية التي تود أن تبلغها.

ووفق ما تقدم فقد فعل النص المحاذي فعله في النص المتقن، وأضاف عليه من دلالاته، وظلاله الشيء الكثير بحيث وجّهه الوجهة التي يريده، وأوصله في النهاية إلى الخاصة الطبيعية له. وللمعبارات التصديرية خير آخر، ونعني بها تلك النصوص المقنطة بحروفها من كتب أخرى سواء أكانت تلك الكتب قديمة أم حديثة، وكأن جوخة تريد أن تختبر بها ثقافة القارئ، وهل يمكن من فرز تلك النصوص عن نصّها الخاص، ولا نسترسل في هذا الأمر، فما يهمنا منه هو مدى فاعلية تلك النصوص، والعبارات التصديرية في إغناء النص الخاص، وليس هذا الأمر بجديد على الشخص الأدبي، ولعل مصطلحات مثل التضمين، والاقتراب، والاتقاط تقرب إلى مدى معين مما نحن فيه، ولكن التفصيل يظل هو مدى قدرة صاحب النص على التوظيف، والإغناء

ونحن نواجه هنا بنصوص لأبي حيان التوحيدي، وجمال الدين الرومي، وأبي مسلم البهلاني، وحسب الشيخ جعفر، ومحمود درويش، ومريد البرغوثي، مع إشارات خاطفة إلى المتنبي، وامرئ القيس، والسيب، وعبد الرحمن حنيف، ولكننا نسارع فنقول إن هناك خيطاً رفيعاً خفياً يجمع بين أولئك الأعلام على تباعد بينهم في الزمان والمكان، ولا يمكن أن يكون ذلك الخيط سوى التصوف بصوره المختلفة، إذ لا تصطفي

من كتبهم، أو نصوصهم إلا ما له علاقة وثقى بالتصوف، كأن يكون استبطاناً، أو مناجاة، أو لوماً للنفس، أو تفرّجاً لها على ما قرّبت في أمورها، وهو استثمار ناجح لتلك النصوص نفع في نصّها الخاص حياة جديدة من جهة، وأوثق صلتها بالمانح الصوفي التي تريد بنائه من جهة أخرى.

يبداً أحد الأقسام بيوح خفي لأبي حيان في الإشارات الإلهية هو: «الخوف يقبضني، والرجاء يبسطني، والحقيقة تجمعني، والعق يفترقني، فإذا قبضني الخوف أفناني عني بوجودي، فصانني عني، وإذا بسطني الرجاء ردّني علي بقفدي، فأمرني بحفظي، وإذا جمعتني بالحقيقة أحضرني فدعائي، وإذا فرقتني بالحق أشهدني غيري فغطاني عني. فنائي بقائي، وفيه من المصطلح الصوفي، ما يقدّمه من دلالات عميقة ما يغني كثيراً عن الشرح، فهناك القبض، والبسط، والحقيقة، والفرق، والعق، ونبوة النص، خاتمة: فنائي بقائي، وهي كلّها مصطلحات صوفية أسهبت كتب المصطلح الصوفي في شرحها، وتبيان مرامها البعيدة، وليس هذا بغريب، فهي تقطع مع كتاب مخصوص لأبي حيان هو [الإشارات الإلهية]، وهو كتاب مختلف اختلافاً بيناً عن كتبه الأخرى كالبيان والذخائر، والإمتاع والمؤانسة، وأخلاق الفريزين. فهو كتاب - بما شأنا من المعاني - صوفي يبدأ من عنوانه بحسبان أن التصوف «علم يدور بين إشارات إلهية وعبارات وهمية»، كما يقول أبو حيان نفسه، ويجلي أبو علي الروذباري هذا الأمر بقوله: «علمنا هذا - أي التصوف - إشارة فإذا صار عبارة خفي»، ومروراً بموضوعاته ومعانيه، وانتهاء بمقاصده وخواتمه، وهو يذكرنا بطواسين الحلاج، ومواقف الفري، ومفتوحات ابن عربي، هو مناجيات، وابتهاالات، وتزوع صوفية مستميت للوصول، فليس غريباً بعد هذا أن يأتي وهو مثقل بالمصطلح، والروح الصوفيّين كليهما، والعبارة بعد هذا لا بالنص وحده، فالشخص هناك تصويه دفناً للكتاب، بل العبارة بالأختبار، والتوظيف، ولذلك نرى جوخة تسوق ذلك النص وكأنه استثمار في وصف حال [البطلة] الخارجي، والداخلي، وتمرّقها بين أحلامها الوردية الشفافة، وبين ما تواجهه من تلك الكثافة المعتمة في هذا [الخارج] الكثيب، سواء أكان ذلك الخارج شخصاً، أم مجتمعاً، أم تقاليد، فهي بذلك النص ترمي إلى أمرين أولهما تقرير واقع حال [البطلة]، وثانيهما نزوعها الدائم إلى التخلص من رقة ذلك الحال، وكسر أغلاله، فإذا كان أبو حيان بلغته الصوفية قد غار إلى العمق في وصف أحوال النفس وهي متقلبة متغيرة، يبيد أنه ثابت في مكانه لا يريم

بسبب عجزه، وقلة حيلته، وقسوة ما حوله، فإن جَوْحَة تتخذ من الجانب الثاني منفذاً بحيث لا تكفي بالوصف وحده، والقياس وحده، بل تعتمد إلى الحركة والاستمرار وهما رمز الحياة، فالبلطة تسمع، وتتندد ابن العمة، وتعرض الجارات بصورة متنوعة، وتحاول أن تداوي جروح روحها بإصطناعها قوة تستمدّها من ذاتها بحيث ينتهي القسم بقولها: «لقد شغيت تشجاتي تماماً وسأعود»، لم يكن الشقاء كاملاً وهو ما تشير إليه الكلمات، ويؤدبه فقه الأحداث، ولكنّه شقاء من نوع خاص على أي حال، مع الإلحاح على ذلك الاختلاف الجبّين مع التوحيد الذي أثر القعود والانتظار

ولصوفي آخر مكان في [المنامات] هو سعدي، وتقتطع جَوْحَة نصّه الآتي: «وانني لا أرى ماء الروح سجيناً في مستنقع الجسد هذا فلأرفع التراب حتى اتخذ طريقي إلى البحار»، ومثله أبو مسلم شاعر عُمّان المشهور إذ ترافقه جَوْحَة في بيته:

ويا ناز قلبي ما لجمرك كلفا

نصحت عليه الماء لا يتبوخ

وبيته الآخر.

أخ: قد نعمت الندم الصريحاً

على حضيض نأثني طريحاً

ولم تكن تلك النصوص - وغيرها - سوى دعائم ثابتة تلاحت مع النسيج العام للرؤية، وغدت جزءاً أصيلاً فيها، عمقت الموقف، ووسّعت الرؤيا، وأضافت إلى المشاهد أبعاداً جديدة، وأتاحت لجَوْحَة أن تسافر بعيداً في أرواح الشخصيات، وتعود حاملة معها أحلامهم، وتكرياتهم، وخصي البوح عندهم، وهو ما لم يكن بمكنتها الوصول إليه لولا تلك المقتطفات أو العبارات التصديرية وهي مغلفة باختيارها، ومجلفة بنجاح الانتقاء منها.

ولعلّ ما يفضّل أوثق اتصال بما سبق هو المناخ الصوفي، واللغة الصوفية التي اختلّت مساحة بل مساحات واسعة من فضاء هذه الرواية، وقد قدّم هذا التوجّه طبقات من الثراء للرواية منذ مفتحتها وحتى خاتمتها، فقد نجح في تنويع الأسلوب المستخدم، فهو يتيح لجَوْحَة أن تنتقل بسهولة بين حوار خارجي بين اثنين أو أكثر، إلى حوار داخلي يقرب من تبار الوعي ينساب كأفقي في مجال بعيد، إلى وصف دقيق غير أنّه مكثف لحالات متباينة، ولم يكن ليتحقق ذلك كله لولا تلك اللغة الخاصة التي ارتضتها، ونجحت في توظيفها.

ولعلّ القارئ المدقق يلاحظ أنّ هناك نوعاً من التدرج في التعامل مع التصوف ولغته الخاصة، فهي تأخذ نصّها أخذاً

رفيقاً لتدخله في الوهلة الأولى إلى أجواء روحانية عمودها القرآن الكريم، والحديث النبوي، فإذا رأت أنّها تمكّنت من تثبيت أسس ذلك المناخ بدأت بالتغور نحو العمق إذ لم يعد الظاهر والنصّ المباشر كافيين، وهل هناك طريق سوى التصوف يقود الروح والنفس معاً إلى تلك الأعماق التي لا قرار لها، ليس هناك من نهاية لهذا كله، فليس هناك إذن سوى الصوفية، وعوالمهم العجيبة، وإشاراتهم الدالة تصلح لهذا الذي تنوي رسمه، وترحل في فضاءه

القرآن حاضر، إن بالنص وإن بالإشارة، ولا ننسى الإشارة فهو الكهف الذي تأري الصوفية إليه، وتلبّس جَوْحَة بأسلوبهم لتصل إلى ما تريد، ومع القرآن الحديث، وتكتب: «تخلّيتني ينادي في الطوارق بحلة عمله الأنيقة: لا مساس، لا مساس»، أليست تنظر إلى السامري وهو المكتوب عليه أن يطلّ قاتلاً لا مساس في قوله تعالى: «قال فاذهب فإن لك في الحياة أن تقول لا مساس وإن لك موعداً إن تخلّط» [طه، ٩٧]، وتكتب: «هذه شغفاني قد علق بهما كلام كثير، وجف دون أطباقهما، وإساقط قشوراً خشنه لم تشفع قط في دنيا اللبونة والملاينة»، ومرة أخرى: «فلساقي عليّ شداً جنياً أيتها الهدايا»، وهي تفيء هنا إلى السيدة مريم التي هزّت بذعر النخلة فساقط عليها الرطب الجني [مريم، ٢٥]، وتكتب: «فخر صعباً في كل فج له رؤيا»، ألا تفيد جَوْحَة هنا من آيتين فتجعلهما في موضع واحد؟ قال تعالى حاكياً عن موسى: «ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه قال: رب أرني أنظر إليك»، قال: لن تراني ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلما تجلّى ربه للجبل جعله دكاً وخر موسى صعباً فلما أفاق قال: سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين» [الأعراف، ١٤٣]، وقال تعالى: «وأنّ في الفاس بالبحر ياتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كلّ فج عميق» [الحج، ٢٧]، ونصّه الأمر حين تكتب: «عيون: عيناه ميزان، عينان نضاحتان، فيهما فاكهة ونخل وأكمام»، فهي تنظر إلى آيتين في سورة الرحمن هما: «فيهما فاكهة والنخل ذات الأكمام» [١١]، «وفيهما عينان نضاحتان» [٦٦]، فإذا تيقنت من أنّها قد فرشت أرضية اللوحة، ومهدتها جاءت تلك اللغة الصوفية التي تستقرّ عليها بعد شقاء وأي شقاء، مع أجواء الصوفية، وعباراتهم التي تستعصي على الفهم الخارجي، فهي تبغي نفساً تتقبل، وقلباً ذكياً يفهم، وروحاً عطشى ترغب، عل ذلك الرذاز يبروي شيئاً منها، وهيئات.

لقد عرفت جَوْحَة من بحر واسع، ومدى لا يحده البصر، ولعلّي أتكى هنا على ما قاله الشاعر الكبير الفرزدق حين قيل له: لقد

أحسن الكميت في هاشميائه: فقال: لقد وجد أجراً وحصاً فبني،
يريد فضائل رسول الله صلى الله عليه وسلم وكل بيته الكرام،
وقد وجدت جوحة هي الأخرى أجراً كثيراً، وحصاً أكثر فبنت
نفسها، ولم يكن ذلك الأجر والجص سوى تراث الصوفية
المتمسح، ومعه السلوك الغماني ذو الوجهة المخصوصة الذي
نجحت في الانتقاء منه، وتكتب: «... وقد تلغى دعوي ناري،
واستعذت، وكنت شيطاناً مارداً لا أقوى عليه، فسلمت، وهتقت:
راضية بالبلاء يا مولاي»، وتكتب: «... آخر ما يخضع القلب من
شوك وما يفتقر لحم الأقدام من جمر المشي حافياً على وهم
التوحد»، وتكتب: «كأننا نضع معاً أي ذرى من التوهم، نكتشف
أنفسنا كيف تفتنى، وكل يوم جديد كان يتغير بالمزيد، لا آلام
إلا آلام الحب الخالصة، وشوقه النقي الفريد، وسهره الذي يفتي
العالم كله ويبقينا نحن»، وتكتب: «سمعت صوت عمي مع
توقيع أصابعها على شعر حمد، وإن خلعت بدنتك، إن خلعت
بدنك مجردة، تكوني حينئذ داخلية في ذاتك، خارجة عن جميع
الأشياء مجوعة عليك، مصروفة إلىك، فترين في ذاتك من
النور والبهاء والرفعة والسماء ما تيقين له متعجبة متحيرة،
فتعلمين أنك جزء من أجزاء الجبروت»، على هذه الشاكلة من
التوتر، والتكليف، والبهشة تتخذ [الرواية] طريقها، ولا يمكن
التعامل معها، أي مع اللغة الخاصة إلا بعلية ذي شعبتين:
تتمثل الأولى في [تفكير] مغالقات الكلمات وردّها إلى أصولها
لتستقرّ هناك في حضن الأم الأصل، ووصلها بعد هذا بهماق
العبارة نفسها لنكتشف هل تمكنت [الكلمة] من إحداث التغيير
الدلالي العميق للعبارة كلها، بحيث تنقلها من حافيتها الظاهرة
إلى مغزيتها الحادة الباطنية، أمّا الثانية فتتجلى في القراءة
الشاملة للأجزاء، فالأقسام لتصل إلى المناخ العام الذي أحدثته
تلك العبارات، وهي متصلة على هيئة نسق متكامل يشكل عمود
الرواية ويضاءها العام، وقد رأينا من خلال ما سقناه أنفاً ذلك
الاتصال الحميم بين كلمات مثل: التوحد، والتوهم، والشوق،
وخلع البدن، والنور، والجبروت وبين التركيب الذي انزعرت فيه
بميت قدامت مذاقاً مختلفاً، وأبدعت عالماً غريباً، فإذا ضممنا
الجزء إلى جزئه، والإنف إلى إنفه، أشرق النصّ متعاضداً يحوم
ولا يلق، ويومئ ولا يصرح

وقد صممت جوحة أن تطعم الشوط إلى نهايته في [لعبة] الحروف
والكلمات، ألم نلّ سابقاً إن لديها الكثير الكثير من الأجر والجص،
فليعلم ذلك عمله، ويشارك في البناء، ولذلك راحت تحفر بعيداً،
وتقيم هيكال من تلك الحروف والكلمات، هيكال خاصة بها، غير
مسبوقة، وتكتب: «كان لغز الغاء في فخره صداً أراني تآكل سبج

الغد، ولخّوّر الخاء حوار يكشف خشية التقدّم، وفي حل الواو غار
جيبني، وعلى حدّ الرأى المرائية الجهرية تكثّف سري»، وتكتب:
«الحياة... مخيفة مخاليلها المخبوءة في خبء من السماوات وخبء
من الأرض، خائنة خوانة وإن خبت فسخت من رمال الغب وماء
الخرابي، خلا بي فحلبها فحول إليّ أن في خيلانه لخبراً، وحين
خبرت ما خفي كان قد أخفى عليّ الدهر، هذا عن الغاء، أمّا الدال
فلها موضع آخر، وتكتب: «أصل دلوي على رأسي الدنف القذله
بالدرب الداني، المعادي بالذنو، ودلوي الدم الفاسد، يدمدم ليدغم
الدانة، ويدنوها من دبب الدنس، ويدلي بموعها في دنيا الدنايا»،
الثنان وعشرون دالاً، ماذا تريد خوخة بهذا؟ كان شيخ المعزة أبو
العلاء يلهو في وحدته الطويلة باللفة، فيزخرف، ويلتزم بما لم
يلتزم به غيره، ويهت عن الغريب يضمته شعره ونثره، غير أنني
أعتقد أن هذا غير كاف في مقامنا هذا، إذ ينضوي هذا اللعب
باللفة والحروف هنا تحت مظلة التصوف التي ولفنا عندها
سابقاً، والحرف عند الصوفية مقام وأيّ مقام؟ فإذا اقترن الحرف
بالبعدد أمكن به تفسير حوادث الدنيا من لدن آدم إلى قيام
الساعة، بل إن هناك فرقة صوفية برأسها قد اتخذت من الحروف
عنواناً لها فسُميت بـ [الحروفية]، وكان قطبها، ويمكن الحركة
فيها فضل الله بن عبد الرحمن الصفي الشاعر الطوسي سنة
٨٠٤ للهجرة الذي ترك مجموعة من الكتب، غير أن أهم جانب فيه
هنا هو براعته في التعبير الرؤيا وتأويل المنامات حتى سمي
بصاحب التأويل، وله مع الحروف، والأعداد تاريخ طويل، وكان
جوخة في نزوعها الدائم لاصطناع لغة الإشارة عمدت إلى ذلك
اللون من التعبير لتقدّم الحرف وحده هكذا منفرداً بلا قوة تسنده
من حرف آخر، فهو وحده كقول بإحداث الأثر: لأنّ طاقته غير
المحدودة مستعمدة من داخله، ولعلّ قوله ذلك الصوفي توضح لنا
شيئاً في هذا الموقف حين أعلن أنّه النقطة التي تحت البناء، فلم
يجز أن يكون البناء كلها بل عرف مكانته فانكتفى بالنقطة: لأن
إدراك منزلة البناء كلها أمر عسير، وكذلك هي حين تحرس الشجرة
السحرية بحرف العيم، وتكرّر الدال والهاء مرات ومرات، وبمعنى
أنّها لم تر شيئاً لدى للصوفية إلا وانفتحت به، فإذا رأينا هذا
الانتفاع متبورا عن السياق العام، لندلّ إينما أنه لعب وزخرفة،
غير أن قراءته ضمن التسجيح يتيح لنا رؤية أوسع تضع الحرف في
مكانه السليم من هيكل التصوف الذي ألحت عليه.

إنّ ما تقدّم هو من أخصّ خصائص لغة الإشارة التي عشتها
الصوفية، وأخلصت لها، وأتت جوخة فافتقت أثرهم، وسارت
على خطوتهم مع رؤية مختلفة، وموقف معاصر.
ولم يكن عينا أن تختتم الفقرة السابقة بالإشارة إلى الرؤية

المختلفة، والموقف المعاصر، فلم يكن لجوحة أن تسجن نفسها داخل سجن اللغة، وهي تصرح أن اللغة مراوغة، تقول ولا تعني في كثير من الأحيان، فهي وإن مالت إلى تلك اللغة الخاصة، وشقيقت في ترويضها، وإغناء منمها لها، وظلت تلاحقها بالتكثيف، والإشارة، والإيحاء، أقول هي وإن صنعت ذلك كله لم يكن لها أن تلقى نفسها هكذا مغرماً من كل موضوع أو فكرة حتى بالمعنى التقليدي، بل لأيد من موقف ما، أو فكرة تطغى على العمل كله، وتأتي التفاصيل الأخرى لتوضح، أو تعمق، أو تكمل، ولم تكن تلك الفكرة المسيطرة التي أريد لها أن تملأ فضاء الرواية سوى السطوة الذكورية على المجتمع، ومرافقه كلها، وهي لم تقل هذا مباشرة، وبحق لها هذا، فقد تقع في التسطيط، والمباشرة، وهو ما يخلّ ببناء العمل الأدبي كثيراً، ولكنها عدت إلى ما نستطيع تسميته بالمشاهد المنفصلة التي تنتشر في جنبات الرواية، ولكن عند مقابلة بعضها ببعض تنضح الصورة النهائية، مفعولة الموازنة هي صلب تلك الفكرة، ومن غير الممكن الوصول إلى بغيه العمل وهدفه بدونها، كما إن رؤية المشاهد وهي منفصلة يتيح كشف جانب من الصورة فقط، ويلقي بعثمة شديدة على جوانبها الأخرى، وليس هذا في مصلحة الرواية والموقف معاً.

تقدم جوخة ببنائية كبيرة مجموعة من المشاهد وهي تصور الذکر من جهة، وفي مقابلها مشاهد الأنثى، فالذكر كما تكتب: «كان يحول الصور الجوية إلى خرائط دقيقة، يستخدم حاسوباً ضخماً مفعلاً تتصل به فتحة تتسع للعين، وحلقة معدنية دوارة لضبط القياسات، وكان يعمل بانتظام كأنما لا يهلق، وكنت أفلق»، وتكتب: «كان ألقاً منحنيّاً على الطاولة التي افترضتها الصور والخرائط، وبالقلم الرصاص كان يخطّ أرقاماً على بعض الهوامش... قال فجأة: لعملى علاقة بترسيم الحدود بين الدول»، وتكتب: «سكت هنيهة ثم قال بتروء: عندما أبكي أقول لنفسى: أنا الآن أبكي، كأن شخصاً آخر هو من يبكي وأنا الآن أراقبه... وعندما أرغب أو أكره... لاحظت أنه لم يقل: عندما أحب أو أكره»، الذکر إذن جاد، لا هم له سوى العمل الذي يستغرق وقته كله، فتكون النتيجة أن لا وقت لديه للتفكير في أشياء أخرى، وهو سلبى إلا حين يتعلق الأمر بمنزلته عند ذاك يغير منهجه وطريقته، ويدافع عن حقوقه المكتسبة على مر السنين. أمّا الأنثى فهي على النقيض من ذلك كله الذي مرّ فبينه وبينها «عواطف العجب، ومحبة الأسرار، وولوج الشهوات، وحين رآته أبصرها من علّ، وأبصرته من خلف»، وإن أقدم نصوصاً أخرى إذ أشعر أن ذلك النص قد اختزل ما تريد جوخة قوله، لقد

تمكّن ذلك النص أن يبوح بألم ما تعجز عنه صفحات كثيرة: الرؤية والإبصار، والـ[علّ] والـ[خلف]، والعواطف، والأسرار، كل كلمة تشي بسطور عن واقع أليم تعيشه تلك الأنثى النموذج، ولكن هل تستسلم لقدرها، وتترك قيادها في مهبط الريح؟ تتمرد [مي] على واقعها، ترفضه، تناقش، وتجادل، «وتؤمن بقضية، بقضايا، وتمشي إليها ككلّ المؤمنين» كما كتبت جوخة، أمّا الأخرى فتلتجئ إلى الحلم حيث يحلو لها هناك أن تصنع ما تشاء، تكتب: «وقتلته مراراً في الحلم دون قود»، القتل في الحلم أمره معروف، وأقرب عمل إلينا هو [الغيز الحاني] لمحمد شكري الذي يقتل أباه في الحلم مراراً تخلصاً من رمز القسوة والتسلط، أمّا الذي يعنينا هنا هو عبارة [بلا قود] تلك التي قاتلتها وهي تطفح حقداً أو مرارة، وهي جديدة حتى على الأحلام نفسها، فهذا المقتول لا يستحقّ القتل فقط، بل هو شيء زائد، لا قيمة له، فلا يستأهل حتى القود إذ لا قود لشيء تافه، فكأنّ جوخة تقدم كلّ ما تملك من وسائل لتدافع بها عن تلك النماذج المسحوقة، غير أن الأب، والأب وحده يظلّ رمزاً للقاء، والعدوية فهي تحيط بهالة تكاد تصل حدّ القداسة، فهي على النقيض من محمد شكري، ربما لا اختلاف الرويا، ولكن النتيجة تظلّ متقاربة، فالأب وهذا [الأخر] ذكراً على أيّ حال.

اللغة الإشارية المكثفة، والضميمون المتماهي معها أهم ما يميز [منامات] جوخة، وهي تعتمد هذا الأسلوب في مجموعتها القصصية التي سبقت [منامات]، فهي بإصرارها على هذا النمط إنما تشقّ لنفسها طريقاً تستقرّ عليه، وتتميّز به في آن واحد، وكأنّني أرى أنها في أعمالها القادمة ستعتمد المزيد من التكثيف، اعتماداً على مقولة النفرى. كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة، فيمرور الوقت سيتمسّس الوعي، والإحساس الحادّ بـ [الماحول] وعند ذلك ستلجأ إلى هذا الذي قلناه، لقد قدّمت [منامات] بجلاء من الأدلة على أن التراث العربي، وخصوصاً الصوفي منه قادر بتميّز على أن يمدّ الروائي بما شاء إن في اللغة، وإن في الموضوع إذا أُصْبِنَ استغلاله، وتمكّن الكاتب من مدارسته واستخراج دفاثنه الشميعة، كما أفنعت [منامات] فضول القارئ من أن القراءة تنبع من النصّ نفسه، فهو الذي يوجّه القراءة، ويمنحها سمتها النهائي، وليست المقولات النقدية سوى عوامل مساعدة تقوّي القراءة، وتمنحها أناقاً جديدة غير أنها مستمدة من النصّ أيضاً، وقد منحت [منامات] أشياء وأشياء لهذه القراءة، ومكنتها من التفاعل معها، واكتناه ما وراء سطورها بما ألقته من [مفاتيح] بين يديها، وهنا ممكن التلاقي الحقّ بين النصّ وقارئه المنشود

مسقط عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٦

وضع حجر الأساس للمجمع الثقافي

واقامة ٨ مهرجانات و ١٠ ندوات و ٤ معارض و ٣ ملتقيات

فيما يقام ملتقى المبدع الصغير لإبداعات طلاب المدارس الذي يستمر مدة ثلاثة أيام وذلك خلال ٢٦ - ٢٨، فيما تقام فعاليات ثقافية بتاريخ ٢٥ يوليو وذلك بمناسبة يوم الثقافة العربية.

الملتقى الأدبي الثاني عشر

ويشهد شهر يوليو فعاليات الملتقى الأدبي الثاني عشر للشباب بدءاً من اليوم الأول وحتى اليوم الخامس، فيما يقام مهرجان ثقافة الطفل وندوة ثقافة الأسرة والطفل، كما يقام مهرجان خريف صلالة الذي يبدأ من اليوم الخامس عشر من شهر يوليو ويستمر سطره بتاريخ ٣١ من شهر أغسطس.

حول الحضارات والثقافات

ويشهد شهر أغسطس القادم فعاليات الأسبوع الثقافي العماني في لبنان، وذلك بدءاً من اليوم الأول وحتى اليوم الخامس، فيما تقام الندوة الدولية حول الحضارات والثقافات، كما يقام الملتقى الأدبي الشبابي العربي الدوري للشعر والفنعة وذلك خلال الفترة من ٢٦ - ٣١.

أسبوعان ثقافيان

وخلال شهر سبتمبر تقام ندوة عن الألعاب والفنون الشعبية وذلك خلال الفترة من اليوم الرابع وحتى اليوم السادس، كما تقام فعاليات الأسبوع الثقافي القسطنطيني وتواصل مدة خمسة أيام وذلك خلال الفترة من اليوم العاشر وحتى الرابع عشر، ويشهد الشهر فعاليات الأسبوع الثقافي العماني في تونس، وذلك خلال الفترة من ١٨ - ٢٢، وتقام خلاله ندوة عمان في أفلام الرحالة والجغرافيين، كما يشهد الشهر فعاليات يوم السياحة العالمي الذي يوافق اليوم السابع والعشرين.

يوم الوثيقة العربية

وخلال شهر أكتوبر تقام فعاليتان ثقافيتان، الأولى يوم الوثيقة العربية بتاريخ السابع عشر وندوة عن حصن جبرين التي ستقام بتاريخ ٢٠، حيث ستقام في داخل حصن جبرين الذي يقع في ولاية بهلا بالمنطقة الداخلية.

مؤتمر وزراء الثقافة العرب

وفي شهر نوفمبر تقام اجتماعات مكتب اللجنة الدائمة لوزراء الثقافة العرب لمدة ثمانية أيام بدءاً من أول أيام الشهر والذي سيكفل بمقر اجتماع لوزراء الثقافة العرب، وسيتم يوم الثامن عشر من شهر نوفمبر تكريم العديد من المبدعين في المجالات الثقافية، وينتهي الشهر بندوة أعمال التتبع المشتركة لدول مجلس التعاون الخليجي وتستمر لمدة أربعة أيام بدءاً من يوم السابع عشر.

مهرجان الشعر العماني الخامس

وفي شهر ديسمبر يقام مهرجان الشعر العماني الخامس الذي يتواصل مدة خمسة أيام في مسقط بدءاً من السادس عشر وحتى يوم العشرين، كما تقام ندوة فريات عبر التاريخ ولاية فريات لمدة يومين بدءاً من اليوم الخامس والعشرين وحتى السادس والعشرين.

أعلنت وزارة التراث والثقافة قبل نهاية العام المنصرم عن اكتمال استعداداتها لفعاليات مسقط عاصمة الثقافة العربية للعام الحالي ٢٠٠٦، وقد صرح سعادة الشيخ محمد بن أحمد الحارثي وكيل وزارة التراث والثقافة للشؤون الثقافية بأن البرنامج الزمني لفعاليات مسقط عاصمة الثقافة العربية سيضمن الإعلان عن وضع حجر الأساس لمجمع عمان الثقافي، وافتتاح متحف للأسلحة التقليدية وافتتاح المتحف العماني بعد تجهيزه وتحديث محتوياته، وسيضمن البرنامج الكثير من الفعاليات الثقافية والمؤتمرات والمعارض الداخلية والدولية.

فعاليات العام الثقافي

بهذه المناسبة ستقدم احتفالية كبيرة تشهدها حديقة القرم الطبيعية، وذلك مساء يوم الثلاثاء الرابع والعشرين من شهر يناير، حيث سيقام أوبريت غنائي وذلك بالتنسيق والتعاون مع بلدية مسقط.

معرض للشؤون التشكيلية

خلال الفترة من (٤ - ٨)، من شهر يناير سيتم افتتاح المعرض العالمي للفنون التشكيلية، والمعرض الدوري الثامن للخط العربي والفنون التشكيلية لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، كما سيقام مهرجان مسقط السينمائي الرابع خلال الفترة من ٢١ - ٢٨.

فعاليات المرأة العربية

كما يشهد الأول من فبراير فعالية المرأة العربية وذلك، وفي السادس والسابع من ذات الشهر ستقام ندوة (من أعلام الطب في عمان في القرنين التاسع والعاشر الهجريين، كما سيقام في نهايته معرض مسقط الدولي للكتاب وذلك بدءاً من يوم الثامن والعشرين وحتى العاشر من شهر مارس، فيما يشهد شهر مارس هو الآخر إقامة (حلقة عمل عن العود في الموسيقى العربية - معرض الآلات الموسيقية - وأنسية لغرفة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية).

مهرجان المسرح العماني

ويبدأ من يوم السابع والعشرين يقام (مهرجان المسرح العماني الثاني الذي ستقام خلاله حلقة عمل في مجال المسرح، حيث يستمر حتى اليوم الخامس من شهر إبريل، فيما يقام (مهرجان الأغنية العمانية السابع)، وفي شهر مايو ستقام (ندوة آثار الجزيرة العربية عبر العصور) وذلك خلال الفترة من يوم السابع وحتى يوم التاسع، كما سيشهد الشهر فعاليات الأسبوع الثقافي المصري الذي يستمر مدة خمسة أيام وذلك خلال الفترة من ٢٠ وحتى ٢٤.

أيام ثقافية في باريس

وفي شهر يونيو تقام أيام ثقافية عمانية تشهدها مدينة باريس عاصمة فرنسا، وتقام خلاله ندوة حول الخليل بن أحمد الغرابي، كما تقام ندوة أخرى معاملة حول دور عمان في الحوار بين الثقافات، ويقام خلال هذه الشهر مهرجان الأدب والغز والشباب لدول مجلس التعاون دول الخليج العربية، وذلك خلال الفترة من السابع عشر وحتى الحادي والعشرين.

نزا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:

Saif Al Rahbi

Email: saif@alrahbi.com

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabier,

Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ

خلف العبري

البريد الإلكتروني

nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

ص:ب : 974 مسقط الرمز البريدي 112 سلطنة عمان، البدالة: 24604477 ، فاكس : 24699642

الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر - 24600482 - 24699467 - ص:ب: 2202 روي الرمز البريدي 112 سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.:24604477 Fax.: 24699643

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 24600483, 24699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



العدد الخامس والأربعون

يناير 2006 م - ذوالحجّة 1426 هـ

◀ الغلاف الأول: لوحة للفنان بيكاسو . الغلاف الأخير: شعار مسقط ٢٠٠٦ عاصمة الثقافة العربية. تصميم يوسف البادي - عُمان

لوحات ص 3 : محمد الصالح - عُمان

مسلم احمد الكثيري-
 حسونة المصباحي-
 عبدالسلام بنعبدالعالى-
 دوغلاس روينسون - ثائر
 ديب- حورية الخليلشي
 - أ.ب. يسهوشواع-
 يتسحاك لائور- نائل
 الطوخي - تيسير النجار-
 أحمد الويزي- خالد عزت -
 جون ميشال جيان-
 عبدالرحمن بن زيدان-
 جيوسيب تورناتوري- مها
 لطفي- بسام حجار - عزيز
 الحاكم- دالدار فلمز-
 محمود قرني- محمد
 بودويك- ايمان مرسال-
 زهران القاسمي- عماد
 جنيدي- غالية خوجة-
 ادريس علوش- حسن
 المطروشي- محمد
 المزدني- نوفل نيفوف -
 سمير عبدالفتاح - محمد
 عبدالنبي - صلاح حسن-
 أحمد محمد الرحبي-
 عبدالعزيز الفارسي-
 رحمة المغيزوي - حسن
 عجمي- حسن المودن-
 فاطمة ناعوت- غادا فزاد
 السمان- فخري صالح.



نوكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية